# حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت


# تجليات النص الشعري
## قراءة في شعر خليفة الوقيان


**د. مصطفى الضبع**

قسم البلاغة والنقد- كلية دار العلوم

جامعة الفيوم - جمهورية مصر العربية



جامعة الكويت

مجلس النشر العلمي





ISSN : 1560 - 5248

الرسالة ٢٨٣ - الحولية ٢٩

١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م (سبتمبر)

الرسالة ٢٨٣

# تجلّيات النص الشعري
# قراءة في شعر خليفة الوقيان

**الدكتور مصطفى الضبع**
قسم البلاغة والنقد والأدب المقارن - كلية دار العلوم
جامعة الفيوم - جمهورية مصر العربية

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية التاسعة والعشرون - ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م

## المؤلف:

## د. مصطفى الضبع:

- دكتوراه في النقد الحديث – جامعة عين شمس ١٩٩٧.
- أستاذ مساعد النقد الحديث ورئيس قسم البلاغة والنقد والأدب المقارن – كلية دار العلوم – جامعة الفيوم.

## الإنتاج العلمي:

## أولاً – الكتب:

١ – هالة القمر النصفي (مجموعة قصصية) نصوص ٩٠ – القاهرة – ١٩٩٢.
٢ – رواية الفلاح/ فلاح الرواية (دراسة نقدية) الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة – ١٩٩٨.
٣ – إستراتيجية المكان (دراسة نقدية) الهيئة العامة لقصور الثقافة–القاهرة – ١٩٩٨.
٤ – تقنيات الواقع في شعر أمل دنقل (دراسة نقدية) القاهرة – ١٩٩٩.
٥ – المغيب والمجسد في قصص د. سليمان الشطي (دراسة نقدية) الكويت – ٢٠٠٠.
٦ – محمد حسن عبدالله، (تحرير) – جامعة القاهرة– ٢٠٠١.
٧ – زكي مبارك، ببليوجرافيا أولية – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٦.

**ثانياً: الأبحاث:** له (٧٠) بحثاً شارك بها في مؤتمرات محلية وإقليمية، منها:
١ – الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية – حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية – جامعة الكويت – الرسالة ٢١٣، الحولية ٢٤ /٢٠٠٣.
٢ – آليات الواقع في القصة القصيرة–تونس – ديسمبر – ١٩٩٧.
٣ – فعل المستقبل في النص الروائي – مؤتمر أدباء القاهرة – فبراير ١٩٩٩.
٤ – منطق النص/منطق العالم: مؤتمر بني سويف الأدبي – مارس ١٩٩٩.
٥ – بلاغة النص الروائي (عند عبد الوهاب الأسواني) مؤتمر أنس الوجود – أسوان – أبريل ١٩٩٩.
٦ – تراسل الفنون في الشعر: مؤتمر أدباء الأقاليم – دمنهور – نوفمبر ١٩٩٩.
٧ – قراءة النص النوعي: أحمد شوقي نموذجاً، مؤتمر قضايا الأنواع الأدبية في النقد العربي – كلية الآداب – جامعة القاهرة ١٠–١٢/١١/٢٠٠١.
٨ – تقنيات الوصف – تجليات الصفة، قراءة في الرواية المغربية، المؤتمر الدولي الأول – كلية الآداب – جامعة حلوان، ١٦–١٨/٢/٢٠٠٢.
٩ – تفعيل التراث في الرواية العربية، الدورة الأولى لمنتدى الروائيين العرب، تونس، أبريل ٢٠٠٢.
١٠– الأشياء وبلاغتها في القصة القصيرة – مؤتمر نادي القصة الأول – القاهرة – يونيو ٢٠٠٧.
١١– الشخصية الإنسانية في شعر حافظ إبراهيم – احتفالية مكتبة الإسكندرية بشوقي وحافظ – مكتبة الإسكندرية – ١٠–١٢ ديسمبر ٢٠٠٧.
١٢– الباحث والناقد والنص – مؤتمر إقليم القاهرة الثامن (الثقافة والجامعة المصرية مائة عام من التنوير) – جامعة القاهرة ١٧ – ١٩ فبراير ٢٠٠٨.
١٣– الرواية الوثائقية الجديدة – مؤتمر الرواية العربية الرابع – المجلس الأعلى للثقافة ١٧ – ٢٠ فبراير ٢٠٠٨.

# المحتوى

# الملخص

تتوقف الدراسة عند النص الشعري مستكشفة تجلياته وما يطرح من دلالات وتضم عناوين أربعة يتصدر كل منها قراءة ليست منفصلة عن سياق التجلي المشار إليه:

- **الشاعر والواقع** : ويطرح علاقة الشاعر بواقعه، وكيف تجلى الواقع عبر النص الشعري، فكان فاعلاً في تقنيته لا موضوعه فحسب.
- **مواجهة الواقع وآليات الخروج** : حيث يتخذ النص من السخرية آلية لمواجهة الواقع، والخروج منه.
- **أنظمة النص/أنظمة القراءة**: يقارب الأنظمة الشكلية التي اعتمدتها النصوص الشعرية، وما يترتب عليها من تعدد أنظمة القراءة.
- **العلامة الشعرية**: ويتوقف عند العلامة اللغوية ذات الحضور المتكرر في النص الشعري، وما ينتج عن هذا التكرار.

إنها مقاربة للنتاج الشعري للشاعر خليفة الوقيان تتجه للنص مباشرة، منصتة لهمسه الصاخب، ومستجلية هدوءه المريب، ومتوقفة عند مجموعة من العناصر التي تمثل تجلياته الشعرية.

هنا نام جدي

الذي أكل البحر أشلاءه

في الرحيل الطويل

هناك أبي

مزق القرش أطرافه

حينما نزعت كفه الخبز

من أنياب غول المحيط

فأهدى البقاء لأطفاله الجائعين

"إشارات"

**خليفة الوقيان**

# المقـدمــة

**"تكلم أقل لك من أنت"**

هكذا جعل العرب الكلام وسيلة كاشفة، وأداة لمعرفة الآخر، ومن ثم الإدراك الأمثل للمعرفة ببني البشر، ولكن الأمر متوقف على أن تتكلم – والكلام يأتي، ويتوالد بفعل مؤثر خارجي، يقع في النفس، فيجعلها تعبر عما أحست به، ومابين طرفي الجملة (تكلم – أقل) تتم عملية التواصل بين المستكشف (بالكسر) والمستكشف (بالفتح)، إنهما قولان: قول أول تترتب عليه معرفة، وقول ثان تتأسس عليه خبرة، تنطلق منها شرارة التواصل. وما بين فعلى التكلم والقول هناك مساحة من التدبر والوعي بما يقال، مساحة لابد من دخولها لتتم المعرفة التي تكون أساساً مؤهلاً للقول، في هذه المساحة يحدث الإدراك بما يطرحه الشاعر من قول وما يصوره من حالات لا يدركها سواه.

ولأن النصّ الشعري قول أول يمثل النقطة الأولى في دائرة الإبداع التي تكتمل بالنص بوصفه رسالة، والمتلقي بوصفه مستقبلاً، فإن قول المتلقي يمثل قولاً ثانياً وتالياً يقوم بمجموعة من الوظائف الكاشفة، كشف العالم الذي يطرحه الشاعر معبراً عن رؤيته لعالم يراه المتلقي للمرة الأولى، مصوراً في لغة شاعر يطمح في أن يتواصل مع الذين يمثلون له جمهوراً في زمن لم يعد للشعر جمهور، أو متلق.

هكذا تأتي هذه الدراسة محاولة أخرى للتواصل مع الأعمال الإبداعية العربية، محاولة لكسر حالة من الجمود، فكل الجهود ستظل على حالة جامدة ما لم يتحقق التواصل التام، فنحن مازلنا – في ظل هذا التقدم الهائل لوسائل الاتصال – نعاني من صعوبة التواصل على مستوى ما من مستويات الإبداع؛ الساحة العربية تمتلئ بالمبدعين، وعلى الرغم من الجهود النقدية التي نقدرها يظل الباب مفتوحاً لمزيد يكافئ بدرجة ما هذا الفيض الإبداعي.

إنها محاولة لقراءة الواقع العربي في نصوص هؤلاء الطامحين لواقع يرتفع عن الخلافات، والحالمين بقدر أكبر من حرية الإنسان، والمتطلعين لمستقبل تكون فيه مساحة الكلمة تضاهي مساحة الحرية، وتشابه مساحة الإحساس.

إنها مقاربة للنتاج الشعري للشاعر خليفة الوقيان تتجه إلى النصّ مباشرة، منصتة لهمسه الصاخب، ومستجلية هدوءه المريب، ومتوقفة عند مجموعة من العناصر التي تمثل تجليات للنص الشعري.

تضم الدراسة عناوين خمسة يتصدر كل منها قراءة ليست منفصلة عن سياق التجلي المشار إليه:

- **الشاعر والواقع**: ويطرح علاقة الشاعر بواقعه، وكيف تجلى الواقع عبر النص الشعري،فكان فاعلاً في تقنيته لا موضوعه فحسب.
- **مواجهة الواقع وآليات الخروج**: حيث السخرية آلية لمواجهة الواقع.
- **أنظمة النص/أنظمة القراءة**: يقارب الأنظمة الشكلية التي اعتمدتها النصوص الشعرية، وما يترتب عليها من تعدد أنظمة القراءة.
- **العلامة الشعرية**: ويتوقف عند العلامة اللغوية ذات الحضور المتكرر في النص الشعري، وما ينتج عن هذا التكرار.
- **سردية النص.**

إن كثيراً من نصوص الشاعر تحتاج إلى دراسة مطولة من التحليل، فنص مثل "إشارات "يبلغ حداً من الثراء يجعل مقاربته، بصورة غير عميقة، يظلم النص وصاحبه أكثر مما يستوعب تجربة ذات طابع عربي، إنساني جاد، ولكن، يبقى النص بحراً لا تأخذ منه نظرة المتلقي أو القراءة النقدية إلا نظرة قد تصيب فتصطاد ما تؤسس عليه مقولاتها، واستنتاجاتها، وقد تقف عند حدود السطح فلا تعود إلا بالنظر للبحر العميق.

# واقعية تفضي إلى المثالية

## ١- الشاعر والواقع :

على الرغم من أن الشاعر من أكثر الناس سعياً وعملاً للحفاظ على القيم والثوابت، فإنه لا يجعل من وعيه ومن ثم إبداعه مجرد قوانين ثابتة، إنه في حفاظه على قوانين الحياة ونواميسها يخلق تمرده على كل ما هو قبيح، وعلى ما يحاول أن يخرق نظام الجمال، يقول الشاعر الصيني فو: " يجلس الشاعر على محور الأشياء ويتأمل في سر الكون، ويغذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي العظيمة، وإذ يتقلب مع الفصول الأربعة، يتنهد لمرور الزمن، وإذ ينظر إلى ملايين الأشياء، يفكر في تعقيد هذا العالم"(١).

إلى أي حد يمكن وصف الشاعر- الجانح في الخيال- بأنه واقعي؟ وهل يمكن إنزال هذا الفيض من الخيال إلى أرض الواقع؟، وهل هناك تباين بين الشعر والواقع؟، وكيف يرى الشاعر واقعه؟ وهل من تطابق - بدرجة ما - بين الواقع النصي والواقع المتعين؟ (٢)، وثمة سؤال قد يسبق كل هذه الأسئلة ما الواقع؟، وما حدوده في النص؟.

يمكننا بلورة الأسئلة في صيغة تقارب علاقة الشاعر بالواقعية، ونصيب النص من ملامح الواقع، والمساحة التي يستثمرها الواقع في النصّ، والعلامات الواقعية التي نستخدمها في فهم القصيدة وتفسيرها، ومن ثمّ الحكم عليها فنياً، مما يؤدي بنا إلى أن نتعرف الشاعر وواقعه من خلال النص، تخلصاً مما كان سائداً من قبل في النقد العربي القديم عندما كنا نتعرف القصيدة ونتفهمها من خلال معرفة سابقة بالشاعر وواقعه، وكان ذلك المنهج يجهض القصيدة التي تكون بموجبه عنصراً من عناصر الواقع وأداة لتفسير الواقع الذي قد لا يحتاج إلى تفسير.

إن الواقع بعلاماته التي تأخذ طريقها إلى فضاء النص تنتقل من وجودها الواقعي الذي قد يبدو غير دال، أو تقدم فيه حداً أدنى من الدلالة، إلى وجود دال أو فضاء دلالي هو فضاء النص الذي تتشكل فيه عبر سياق أكثر دلالة، يخالف بدرجة ما الوجود الواقعي (خارج النص)، وهي في هذا الفضاء تصنع أو تشارك في صنع واقع مغاير.

والواقع الذي نعنيه هنا هو ذلك المشكل من لحظة / لحظات تاريخية لا يستطيع الإنسان / الشاعر- ممتلكاً لوعيه - أن ينفصل عنها، فهو يعايشها، ينغمس فيها، ولكنه لا يلبث أن يكتشف أنها التي تعايشه، تتبوأ مكانها في فضائه لتصبح قاسماً مشتركاً في عالمه، لا تتوقف عند كونها مساحة زمنية مكانية تمثل خلفية له. يقول كريستوفر كودويل:" إننا نشعر بالامتنان تجاه شاعر يجلب جزءاً جديداً من الواقع الخارجي إلى نطاق الشعر، أكثر مما نشعر به تجاه شاعر يأتي بالمضامين الظاهرة القديمة البالية "[٣]، إنها العلاقة التي يقيمها الشاعر مع الواقع وتمتد العلاقة لتجعل من هذا الواقع تجربة يومية تمثل إطاراً لإبداعه، ويكون لها فاعليتها في هذا الإبداع حيث الواقع ليس موضوعاً يغترف الشاعر منه، وليس الشاعر مراقباً لهذا الواقع يقف عند حدوده في انتظار ما تمنحه له الحياة، وما يجود به الواقع عليه.

والوقوف عند (أو في تفاصيل) هذه العلاقة القائمة بين الشاعر والواقع معناه مقاربة النص من حيث هو الممثل للشاعر، الكاشف عن الالتقاء القائم بينهما، مقاربته من حيث هو حركة مشتركة تمثل مواجهة من نوع ما، يندفع فيها كل منهما نحو الآخر، النص يتحرك نحو الواقع منطلقاً منه، مستخدماً أدواته وعناصره، والواقع يتحرك نحو النص، حالّاً فيه، خاضعاً لقوانينه الجمالية، ومحققاً وجوده المغاير لما قبل الدخول في الحالة الجديدة من المواجهة التي لا يتحقق الفن إلا بها. يقول روللو ماي: "ومن المواجهة يصدر العمل الفني، وهذا لا يصدق على الرسم وحده، بل على الشعر، وعلى الأشكال الأخرى من الإبداع "[٤].

والمتلقي عندما يواجه العالم عبر النص يعيش واقع النص أو عالمه،ولكنه لا ينفصل عن واقعه هو، وتصبح لحظة المواجهة واقعية بوصفها جزءاً من كل،لذا فإنه (المتلقي) يعيش حالتين من التردد:

**الأولى:** بين الواقع الخارجي المعيش.

**الثانية:** بين الوعي بالواقع المعيش قبولاً أو رفضاً من ناحية، والنص وما يقدمه من واقع يبدو بديلاً من ناحية أخرى، وقدرة المتلقي على أن يستوعب أحدهما أو أن يرجح وعيه الميل إلى واحد دون الآخر، ومن السهل – وهذا يتوقف على قدرة النص الجمالية – ألا يكون في حاجة كبيرة للتردد أو الوقت الطويل لحسم الأمر ؛ فالوعي الإنساني يميل إلى تفضيل الجمالي على غيره جانحاً إلى بذل الكثير بغية الوصول للنص قدر الإمكان،في محاولة منه لترسيخ معرفته بعالمه وتطوير وعيه بهذا العالم عبر النصوص الفاعلة في هذا الجانب، وهو ما أسماه د. شاكر عبد الحميد "المخططات المعرفية" التي من شأنها أن تعمل على تفعيل دور القراءة بالنسبة للمتلقي: "إننا نقوم – بشكل عام عندما نواجه عملاً فنياً معيناً– بتنشيط مخططات متنوعة خاصة به، بعضها يتعلق بالتكوين الخاص بالعمل، وبعضها يتعلق بالفنان نفسه، وبعضها خاص بالمرحلة التاريخية التي ينتمي إليها، أو البيئة التي عاش فيها هذا الفنان، وكذلك الأسلوب الفني الذي أبدع من خلاله العمل، إلى غير ذلك من المخططات أو الأطر التي عندما تتزايد المعلومات، أي التفاصيل المناسبة الخاصة بالعمل الفني بداخلها تتحول إلى نوع من التمثيل العقلي للعمل الفني، ومع استثارة هذه المخططات بأشكال متزامنة ومتتابعة تتكون لدينا توقعات معينة وتحدث لدينا استبصارات، أو عملية فهم خاصة للعمل الفني، مما يسمح لنا بتكوين بعض الاستنتاجات حوله، وهذه الاستنتاجات أو النتائج الخاصة هي ما يعتمد عليها بعد ذلك في تكوين عملية الفهم أو التأويل العامة لهذا العمل الفني أو ذاك"(٥).

والشاعر قد يكون عمله مشابها لعمل المتلقي من حيث القيام بعملية تكوين

المخططات والانتقاء من بين العناصر الواقعية التي تطرحها عملية المواجهة، وهو إذ يفعل ذلك يسعى لتحقيق بلاغة نصية يوظف فيها هذه العناصر حتى لا تبدو مجانية في سياق نصه.

و نحن نتكئ على هذه الأفكار في دخولنا إلى العالم الشعري للوقيان،يمكننا مقاربة لحظات ثلاث مميزة تتجلّى فيها العلاقة بين الواقع والنص، وتمثل في الوقت نفسه وظيفة الواقع في النص، ثم تدلل على قدرة الشاعر على أن يقف عند عناصر من الممكن أن يكون الواقع الخارجي قد تجاوزها، ويكون العقل الجمعي قد وضعها خارج حدود وعيه،ولكنه يجعلنا نعود إليها في لحظة جمالية جديدة لا نستطيع أن نعيشها بعيداً عن النص، فالفنان "يرغمنا، أو قد يحدث لنا، لأننا من تلقاء أنفسنا نفتتن بالطابع الفعلي للأشياء، حتى أننا نتناسى صلاتها بالأشياء الأخرى، وبأنفسنا، وقد يؤدي هذا على أقل تقدير إلى تمزق عاداتنا التجريبية، أو انتزاع تصوراتنا السابقة، وتقديم الأشياء إلينا بصورة جديدة وغريبة " (٦).

وتتحدد اللحظات الثلاث بظروف زمنية ثلاثة يكون النص في كل مرة مضافاً إليها (قبل النص – أثناء النص – بعد النص).

**أولاً – قبل النص:**

يكون الواقع بمثابة الرحم لمجموعة من الأجنة / الأفكار/النصوص، ويقوم بدور الدافع لإنتاج النص، الدافع الذي يستقبل الشاعر متفاعلاً معه، مما يجعله يضع الواقع تحت منظاره، فيراه من منظور خاص، واضعاً يده على أوجه النقص أو متحسساً جرح الواقع منبهاً إليه، حاضاً على البحث عن علاجه، لذا يجد الشاعر نفسه مدفوعاً للانفتاح على العالم / الكون، معدّاً مخططاته المعرفية عنه، محاولاً الإلمام بلحظاته المتشابكة: الماضي، والحاضر، والمستقبل، جاعلاً من نصه كائناً يتحرك عبر الزمن خالقاً الجديد من المعاني الحية التي تكون

أساساً لحياة الشعر " فالشاعر يعنى بالحياة ككل لا بالواقعة، وتجلي هذه الحياة – إبداعياً – مناط بالارتفاع عنها، والعلو عليها، ولكن من دون تجاهلها أو التخفي عنها وراء الكلمات، بل – فيما يبدو لي – معاينتها من وراء حجاب شفاف. فيما يمس الشاعر نار الحياة ويتحول قلبه إلى رماد أزلي نابض، فيما يكوينا بحياته ويضرم أشواقنا بتحولات نصه الوارف. حياة الشعر هي حياة المعنى، وبينهما، لا شيء !" (٧).

**ثانياً – أثناء النص:**

ونعني بها الواقع ذلك الفاعل في النص، عبر العناصر التي يكون لها حضورها في الواقع المعيش، تحملها الذاكرة الإنسانية أو تستدعيها عبر مخططاتها المعرفية، والشاعر حين يعمد إلى تفعيل هذه العناصر فإنما يجعل المتلقي معتمداً على مؤشرات من شأنها أن تقوده عبر الصياغة الجديدة، أو فلنقل الوظيفة الجديدة التي يمنحها لهذه الأشياء القديمة / الجديدة في آن واحد.

**ثالثاً – بعد النص:**

وهي لحظة تكاد تخص المتلقي وحده، يشابه فيها الشاعر لحظة مقاربته العالم حيث يكون النص قد اكتمل بناءً، ولكن لم يكتمل معنى، حيث يظل المعنى صيغة متحركة ما إن تستقر أو يتوهم المتلقي ذلك حتى ينطلق من لدن متلق له نظرته الجديدة، ومفهومه الخاص، لقد أثمرت العلاقة الحوارية بين الشاعر والواقع، أثمرت نصاً أصبح علامة على واقع وجزءاً منه في الوقت نفسه.

## ٢ – الشاعر من المثال إلى الواقع :

قدم الوقيان للمكتبة الشعرية العربية أربع مجموعات شعرية، وديواناً ضمنه مختارات من نصوصه السابقة:

– المبحرون مع الرياح ١٩٧٤وطبعته الثانية ١٩٨٠.

- تحولات الأزمنة ١٩٨٣.
- الخروج من الدائرة ١٩٨٨.
- حصاد الريح ١٩٩٥.
- وأما المختارات فقد صدرت بعنوان (ديوان خليفة الوقيان مختارات) ١٩٩٦.

بالنظر لهذه الأعمال على المستويين الفني والموضوعي يمكن تقسيمها مرحلياً إلى مرحلتين فنيتين (وخاصة على المستوى الفني، وهذا ما أشار إليه الشاعر نفسه في مقدمته للمختارات: " إن قدراً من النصوص المنشورة في المجموعة الأولى، وبدرجة أقل في المجموعة الثانية، تمثل البدايات التي يسعى الشعراء عادة إلى تغييبها، بسبب عدم نضج التجربة، ولكني حريص على إبقائها؛ لأنها تكشف بأمانة عن مرحلتها، وترتبط بقضايا ومواقف لها أهميتها، وتحرص على التوجه إلى جمهور يقف على أرضية ثقافية واجتماعية تقتضي مدّ الجسور الموصلة إلى التفاعل معه " [٨]

من خلال أعماله وعبر قراءة أولية يمكننا بسهولة أن نقسم شعر الوقيان إلى مرحلتين واضحتي المعالم: مرحلة البدايات، ومرحلة ما بعدها، أو مرحلة النضج، مع الاحتراز من أن التقسيم الصارم لهذه المراحل قد لا يكون صحيحاً تماماً، مما يوقع المتلقي الناقد في مشكلة البحث عن أدلة صالحة لتأكيد هذا التقسيم في صرامته، فالشاعر الذي يمكننا أن نستشرف بحثه عن عالم مثالي، كشفت عنه الدراسات النقدية التي قاربت شعره في هذه المرحلة (ويكفي أن نشير إلى دراستين موسعتين عنه كان للمثالية نصيب كبير فيهما، وطغت مفردة المثالي على عنوانيهما):

- **خليفة الوقيان والبحث عن عالم مثالي** للدكتور إبراهيم عبد الرحمن.
- **الوقيان.. يبحر بحثاً عن عالم مثالي** للدكتور محمد حسن عبدالله [٩].

هذا الشاعر نفسه لا نستطيع أن نبتعد بتجربته عن المثالية في أعماله

جميعها، حتى أحدثها، فإذا اعتبرنا – بشكل إجرائي – أن المثالية والواقعية مرحلتان يظهر صداهما في أعمال الشاعر، فإنهما يفضيان فيما يفضيان إليه إلى طريق هو المثالية، فالشاعر عندما يطرح المثالية فإنه يخلق دعوة قبول، معوّلاً على المتلقي أن يقبل هذه الدعوة مبحراً معه للبحث عن العالم المثالي متمسكاً بهذه المثالية، وتكون الدعوة هنا مباشرة، ولكنه عندما ينتقل للواقع مصوراً ما يزدحم فيه من مآس ومثالب، أو من إيجابيات ومسرات، فإنه يسلك أحد المسلكين:

- **مسلك القبول** : قبول هذا الواقع وتمجيده، ومن ثم الحض على اقتدائه والعمل به، وقد كان للشاعر فضل اكتشاف كنه هذا الجوهر ووضعه في إطار فني مقبول، وهو عندما يكتب راثياً صديقه صقر الرشود قائلاً:

يا لوحة الحب التي سكبت

بين الجوانح، يا هوى أسرى

يا هزة الحزن التي شرقت

منها الضلوع فشقت الصدرا

أسرى بك الفن الأصيل دجى

في موكب من شائق الذكرى

فحللت حبات القلوب فما

ترضى فراقك ضيفها الحرا(١٠)

فإنه يعتمد على واقع ماثل أمامه لا يستطيع تجاوزه، يقبله، ويكون قبوله دافعاً الآخرين للتأسي بموقفه، والاقتداء بالراحل تحلياً بصفاته ومآثره، وهي الفكرة التي تتكرر في النصوص الرثائية، والنصوص التي يتغنى فيها بأشياء لها حضورها الواقعي كما نجد في القصائد التي كتبها عن بيروت، وصنعاء،

والكويت، والخليج، والفرات، وغيرها من مفردات الواقع الذي يعيشه الشاعر، ويمثل مفردات حياته، ومدار حركته.

- **مسلك الرفض:** حيث يطرح الشاعر ملامح الواقع لا حاثّاً عليها، بل رافضاً لها، وإنما الرفض ليس لمجرد الرفض، ولكن نزوعاً إلى تغيييبها، وإحلال ما هو مضاد لها (ما هو مثالي) محلها، وهي السمة الكبرى التي تكاد تنتظم أعماله معظمها، وتكاد تشكل القضايا الأساسية التي يلح عليها الشاعر في طرحه لمفردات الواقع، وما يدور فيه من أحداث. يقول في قصيدة "تحولات الأزمنة":

في الزمان الترابي

تبتلع الأرض أحزانها

فتقيء بصحف الصباح

وجوه البغايا

ذيول الطواويس

ثرثرة العار

كل الطقوس القبيحة

تبدل كل الأفاعي

جلود الشتاء

وتخرج تختال

في ثوبها اللولبي المفضض

تحضن جلادها في المساء الذبيحة (١١)

ولا يصعب على القارئ أن يقع على الكثير من النصوص التي تؤكد هذا المنحى عند الشاعر.

## ٣ – مفردات الواقع :

حين نتطرق للواقع عبر مفرداته المتجلية في قصائد الشاعر، يمكننا أن نرصد مجموعة من المفردات ذات الحضور الواقعي التي تحققت في الواقع المتعين خارج النص، ولكنها – بحلولها النصي – تحقق حضوراً له فاعليته ودلالته في إطار النص، وبالإمكان التوقف عند المفردات النشطة في إطار النصوص على مستوى بناء النص، وإنتاج الدلالة، ومنها:

- المدينة.
- الحدث التاريخي.
- الإنسان.
- الأشياء.

تعد المدينة من أكثر المفردات البارزة عند الوقيان، وهي تمثل موضوعاً شعرياً يطرح قضية واقعية عند الشاعر الذي لم يجنح للمثالية بحثاً عن يوتوبيا أو عن مدينة فاضلة بمعناها الجمالي المناقض للقبح، وإنما بحثاً عن الإنسان، كما تمثل المدينة منعطفاً في الرحلة الإبداعية للشاعر الذي بدأ ناظراً للكون بوصفه مدينة أو مكاناً مثالياً له ملامحه الكونية:

**إنـــي لأهـــوى أن أرى قـــبـــســـا … بـيـن الـنـجـوم لـعـالـم أرقـى**

**حـيـث الـتـفـت فـثـم سـاجـعـة … تـسـقـى الـهـوى مـن سـلـسـل رقـا**

**الأرض لـلإنـسـان يـعـمـرهـا … وعـلـى مـعـارج وعـرهـا يـرقـى** (١٢)

و خلص من نظرته العامة للكون إلى نظرة أكثر خصوصية، يستطيع المتلقي أن يجد ملامحها بسهولة راصداً هذا التدرج، ومستكشفاً المدينة التي يتخذ حضورها طابعين متمايزين:

- **الطابع غير المباشر**: حيث المدينة ليست معروفة الاسم والملامح،وإن جاء طرحها في أثناء النص فلا يكون مقصوداً لذاته، حيث يكون النص قد طرح من العلامات ما يصرف المتلقي عن كونها مقصودة بهذا المعنى، وقبل أن يصل المتلقي (أو يتنبه للمدينة التي يطرح النص اسمها بعد حين) له أن يحيلها إلى مدينة الشاعر أو يتخيلها مدينة تشبه أية مدينة أخرى يحمل المتلقي ملامحها، وتشكل بالنسبة له مكاناً صالحاً لإنتاج الدلالة النصية، ومنها المدينة المطروحة عبر قصيدة "نزهة ":

لا وقت. فاليوم لن تسطع الشمس

تخطف شنطتها والحذاء المورد

تطوى الحزام على خصرها

خاتما أحمرا

ترتب أشياءها في عجل

وتكمل مكياجها

تصفع الباب

تخرج مذعورة كالحمامة

فقد يصرخ الهاتف

..............

وفي المصعد المنحدر

تلمس شنطتها.... المحفظة

وتستل مشطا رهيفا

تطالع مرآتها

موضع العقد والقرط

والروج والكحل [١٣]

فالمدينة تطرح نفسها عبر الأشياء التي لا توجد إلا فيها، وهي هنا لا تقدم بوصفها مجرد خلفية لاستكمال صورة النموذج الإنساني المرصود، فالشنطة والحذاء، والحزام، والخاتم، والمكياج، والباب، والهاتف، والمصعد، والمحفظة، والمشط، والمرآة،و العقد، والقرط، والروج، والكحل، لم تقتحم فضاء النص بوصفها أشياء تعمل على، أو تشارك في تشكيل فضاء المدينة فحسب، فهذه قد تكون وظيفتها الأولى والمبدئية التي نحملها إياها، ولكنها أيضاً تقوم بدور العلامات الإشارية لعالم المدينة والإنسان، بحيث إذا ما قمنا بتصنيف لهذه الأشياء توصلنا إلى هذه الوظيفة ذات الملامح الواضحة:

- **علامات خاصة** : وفيها نضع الأشياء الأنثوية التي تتحرك في النص راسمة صورة لامرأة المدينة، هذه المتحركة بين داخل خاص وخارج مباح، فما تفعله من زينة في الداخل تتأهب بها للخروج المباح يجعلنا نتصور المدينة ليست عربية،متكئين على **فرضيتين: أولاهما:** أنها فتاة عربية تقضي وقتها في مدينة أخرى، تكاد تخرج عن وقارها المفترض بهذه الزينة، وما الهاتف الذي تخاف صراخه إلا ذلك الرابط بالموطن الأصلي، **وثانيتهما** أنها صورة متخيلة لأنثى من عالم آخر يستجيب الشاعر لطيفها أو لذكراها في المدينة الأخرى،ومع الفرضيتين تبقى المدينة غربية الملامح، ومما يعضد ملامحها هذه طرح المدينة بملامحها الخارجية المزدحمة في المقطع الثالث من القصيدة:

وبين رفيقاتها في الفضاء الفسيح

تسير إلى غير قصد

فتقتادها ثرثرات الطريق

صفير القطار

إلى باب روما
فضاء تظلله السحب الحاشدة
وتنساب فوق الأديم
جموع من الكتل الجامدة (١٤)

- **علامات عامة** : تجتمع فيها السمات العامة للمدينة، تلك السمات التي قد يعول عليها المتلقي في تأويل النصوص، ومن ثم استكشاف المدينة محل المتابعة، ومن الملاحظ أن المقطع الثالث يحتوي على كثير من هذه السمات، فالمقطع الأول يرسم المشهد الداخلي للمدينة، ويبدو استعراض المرأة لدولاب ملابسها نوعاً من استعراضها للمعطيات الداخلية لهذه المدينة، ويمكننا – ولوجاً من زاوية الألوان – أن نرى هذه الملامح الداخلية المكونة من ألوان صناعية: الأبيض – المشجر – الأزرق – الأحمر(وإن لم تكن كذلك فإنها تقدم عبر الملابس التي تمثل علامة على ما هو مصنوع). إنها تبدو امرأة زاهية، تعبر عن حضور مكشوف للنموذج الأنثوي في المدينة، وبالانتقال للمقطع الثاني الذي يبدأ من منطقة وسطى بين الداخل والخارج يتحرك النص حركة سريعة تناسب إيقاع المدينة المتسارع، مما يجعلنا نلهث مع هذه التي:" تخرج مذعورة كالحمامة "، شاعرين بما عمد الشاعر لاستظهاره باختيار المدينة لتكون مسرحاً له وظيفته غير التقليدية في النص.
- **الطابع المباشر** : وفيه تأخذ مجموعة كبيرة من المدن العربية مكانها عبر أعمال الشاعر، مدن تظهر بأسمائها التي تحتل عناوين النصوص، سواء كان العنوان لفظاً مفرداً هو اسم المدينة، أو كان مركباً يشكل الاسم قاسماً مشتركاً في بنيته، وهو ما يؤكد للوهلة الأولى أن المدن هنا مقصودة لذاتها، وهذه المدن يمكن الوقوف عليها من خلال عناوين القصائد:
- قصيدة "بيروت "، ديوان (المبحرون مع الرياح).

- قصيدة " أغنية لبغداد "، ديوان (تحولات الأزمنة).
- قصيدة " بغداد عفواً "، ديوان (الخروج من الدائرة).
- قصيدة " في البدء كانت صنعاء "، ديوان (الخروج من الدائرة).
- قصيدة " برقيات كويتية "، ديوان (حصاد الريح).
- قصيدة " نشيد لأطفال الكويت، ديوان (حصاد الريح).

يضاف إلى ذلك مدن وأمكنة أخرى يصرح بها عبر النصوص دون أن تظهر في العناوين، ومنها: القدس – الخليج – لبنان – يافا – النيل – الشام – إيران – شيراز – الفرات.

## أولاً : بيروت ذات الوجه المتجهم

تعد بيروت المدينة الأولى التي يفرد الشاعر لها قصيدة، يعمل عنوانها على توجيه المتلقي لمدينة بعينها، لا تأويل لعنوانها يبتعد عن بيروت المدينة العربية التي نعرفها جميعاً، تبدأ القصيدة بداية دالة في بنيتها:

.. وجئت إليك يا بيروت
تحملني صباباتي
أتيتك يا ابتسام الصبح
في ليل تغشاني
ويا وجها ربيعيا
يبدد كل أحزاني (١٥)

والبداية تشتمل على عناصر متعددة الدلالة عبر صيغتيها: المفردة والمتكررة، وتتمثل في:

- واو العطف التي – برد ما حذف قبلها (حدث كذا وجئت إليك، ولا يفوتنا النقط

التي يبدأ بها النص) – تجعل المتلقي يشعر بأنه دخل مسرح الأحداث متأخراً، فالنص يختزل المساحة الزمنية السابقة، حيث هناك زمن مضى تشكلت فيه العلاقة السابقة ببيروت، كما أن هناك أحداثاً دفعت الشاعر للجوء للمدينة التي يجعلها- عبر الاستعارة – بديلاً إنسانياً، يخاطبه شاكياً ومتسائلاً.

- الفعل الماضي (جئت) الذي يتضام مع الفعل (عدت) المتكرر في بداية المقطعين الثاني والثالث، ليشكل تركيباً زمنياً ثابتاً يطرح دلالة حدثية، وتتكرر عناصر التركيب ثلاث مرات في استهلال المقاطع منتجاً معنى متجدداً يضاف إلى المعنى.

والعناصر الثابتة هي:

**﴿ الواو+ الفعل الماضي + جملة حالية فعلها مضارع ﴾.**

في استهلال المقطع الأول تنضاف شبه الجملة والنداء:

وجئت إليك يا بيروت

تحملني صباباتي (١٦)

وفي بداية الثاني ينضاف المفعول به وشبه الجملة:

وعدت أسائل الأحجار عن درب

قطعناه (١٧)

وفي الثالث ينضاف الحال المفرد والمضاف إليه:

وعدت مبعثر الخطوات

تنفر دوني الطرق (١٨)

وينجح الشاعر في استثمار الطاقة الكامنة في بنية التكرار منتجاً حالات متعددة، منها حالة التناغم القائمة على تكرار العناصر الثابتة، وحالة التوازي بين بدايات المطالع المنتجة بدورها بدائرة زمنية تكاد تشير من خلالها إلى

إمكانية تكرار الحالة، ثم يأتي الحال النحوي المتكرر لا في المطالع، وإنما يمتد إلى عمقها فيبدو عنصراً مسيطراً على مقاطع القصيدة كلها، منتجاً في سيطرته دالاً تفاؤلياً، يتأسس على المعنى المستقر "دوام الحال من المحال" وقول الشاعر:

ما بين غمضة عين وانتباهتها     يبدل الله من حال إلى حال[١٩]

ولأن الحال ليس ممتد المساحة على المستوى الزمني، فالشاعر لا ييأس، ويروح يكرر الأحوال المتعددة التي ترسم حالة الشاعر القادم إلى بيروت محملاً بالهموم والمآسي والأحزان، وهو لا يعمد لاستخدام الصفات التي توحي باستمرار الوضع مما يمنحنا الإيحاء بحالة من اليأس، وإنما يستثمر المعنى الكامن في الحال:

أتيتك يا ابتسام الصبح

في ليل تغشاني

ويا وجها ربيعيا

يبدد كل أحزاني [٢٠]

ويتوهم أن بيروت، كعادتها، قادرة على أن تمسح عنه أحزانه، أو تتيح له أن يستعيد ذكرياته الجميلة معها، ولكنه إزاء حالة التجهم التي تواجهه بها يرتد متسائلاً عما حدث:

تجهم ثغرك المعسول

جفت فوقه القبل

ونام الثلج فوق الدرب

لا دفء ولا شعل [٢١]

ولأن الشاعر يقع في حيرة وهو يواجه الحالة الراهنة، ولأن بيروت صامتة

متجهمة الوجه، يروح الشاعر يسائل الأحجار(ولا يسأل) مستثمراً الطاقة الدلالية في صيغة فاعل الموحية بالحوار، وأن الشاعر قد توصل إلى إجابات مفسرة تلقاها من الأحجار، وعندها تتكشف له الحقيقة أو جزء منها، فقد سبقه إليها عامل الدمار:

وجئت

وجاء قبلي من كهوف الليل إعصار

وريح لست أعرفها

وأنواء وأمطار [٢٢]

وكم كانت الريح قوية والإعصار مدمراً، للدرجة التي تجعل الشاعر عاجزاً عن مواجهتها، فتبدأ نهاية القصيدة كاشفة عن حالة من التشظي والحزن والتنافر:

وعدت مبعثر الخطوات

تنفر دوني الطرق

وتدفعني وتجذبني

ظنون ما بها رمق

أتنكرني زهور الدرب

والأحجار والشجر [٢٣]

لقد انتقل الشاعر من خانة الفاعل عبر أفعال المقطعين السابقين (جئت – عدت – أسائل) إلى خانة المفعول به عبر أفعال متعددة (تنفر دوني الطرق – تدفعني وتجذبني ظنون ما بها رمق – أتنكرني زهور الدرب، والأحجار والشجر)، ولكنه يعول على المستقبل القريب حيث يمكنه أن يستغل فسحة من الوقت ليعلن لحظة النهاية المتوازية مع نهاية بيروت أو ما تبقى منها، ليظل مرتبطاً ببيروت المكان:

سأقطع كل أوتاري

وأخنق شدو مزماري

وأدفن في ثرى بيروت

بقيا بعض قيثاري [٢٤]

ولم يتوقف حضور بيروت عند هذه المساحة التي يفردها الشاعر لها، فبعد سنوات يكتب قصيدته" التوأمان، وفيها يعود لبيروت التي تطرح نفسها منذ السطر الأول مع اختلاف صورتها، فقد ازدادت مساحة الشكوى، وارتفع صوت الكلمات المعبرة عن الحزن، ونكاد نطالع مفردات بعينها تربط بين القصيدتين على بعد المساحة الزمنية بينهما:

بيروت

واختنقت بعيني دمعتان

تلهبت في الصدر مني جمرتان

ما ذا أرى

رحل المكان

ترملت في الشاطئ الفضي

أسراب النوارس

ضيع الدوري أعشاش الصغار

مضى حمام الحي يخبط في الظلام [٢٥]

يحتفظ النداء بموقعه في بداية القصيدة، وتبقى بيروت مخاطبة تستقبل الشكوى،ولكنها ترتفع إلى ما هو أوسع من كونها مدينة إلى عالم أكثر رحابة، حيث ينتقل الشاعر في المقطع الثالث إلى خطاب لبنان موجهاً متلقيه وجهة أوسع، فلم يعد الحب مقصوراً على بيروت وحدها، وإنما تتسع دائرته إلى

المحيط المكاني، جاعلاً من لبنان قرينته في منح الحب، في وقت تضن به الأيدي:

لبنان

نحن التوأمان

المانحان الحب

حين تضن بالحب اليدان (٢٦)

وفي النداءين (إلى بيروت ومن بعدها لبنان) يحذف الشاعر أداة النداء؛ فلم يعد المنادى بعيداً وعند التوأمة يحدث التساوي أو التقارب الذي لا بُعد معه، ويستثمر الشاعر بقية المقطع ليتجاوز التوأمة بينه وبين لبنان إلى التوأمة بين شعبي البلدين، متجولاً بين أمكنة بعينها، ومكرراً حرف الجر من الدال على نقطة الانطلاق إلى المستقبل العربي:

من سيف كاظمة

ومن دارين

من صور ومن صيدا أتينا

نقهر الموج المعربد

تستحيل الريح في يدنا شراعا

دفة للحلم

ننظم لؤلؤ البحرين عقدا

فوق نحر العصر

نغرس من شذا الأسفار

ألف منارة

تهدى إلى ركب الأمان (٢٧)

وفي المقطع الأخير يتجلى بعد جديد للعلاقة، يتأسس على التوأمة، ولكنه

يضيف إليها أبعاداً أخرى تتمثل في أعمال مشتركة قادرة على أن تكشف عن العلاقة في إطارها الفاعل، فليست هي مجرد علاقة إنسانية تربط بين توأمين على المستوى البيولوجي، وإنما هي علاقة لصالح الإنسانية:

لبنان

نحن التوأمان

الغارسان الحرف قنديلا

على شفة الزمان

الحاصدان حرائق الأيام

حقل الشوك

عربدة القيان [٢٨]

ويكشف الصوت الأخير عن هذا الصالح الإنساني، حيث التوأمان يغرسان الحرف قنديلاً على شفة الزمان، ولكنهما لا يحصدان إلا الشوك وعربدة القيان، طارحاً معنى المخلص الذي يتحمل أدران هذا العالم الممتلئ بالشرور التي لا ذنب له فيها.

## ثانياً: صنعاء والمدينة الأصل

تلعب صنعاء دور المرجع التاريخي، والأصل الذي تنتمي إليه العروبة، والقصيدة منذ عنوانها: " في البدء كانت صنعاء " تطرح هذا المعنى التأصيلي الذي لا يعتمد على صنعاء بوصفها مدينة ذات تاريخ عريق معروف، وإنما يستثمر الشاعر دلالة الفعل الناقص " كانت" في إشارته للماضي المؤكد [٢٩]، ويعضد ذلك بالجملة الاعتراضية ذات الدلالة الزمنية (في البدء):

كان لابد – في البدء من وحي صنعاء

من نبض صنعاء

من ضوء صنعاء

كي يستقيم السفر

وإليها يكون المآل

إذا مسخ الوجه(٣٠)

ثم يروح يخص صنعاء بمآثرها وسماتها مستخدماً السبك بالإضافة (٣١)، متدرجاً بالمعنى في صورته المنطقية:

- الوحي أولاً . (وحي صنعاء)
- يليه النبض الذي يحرك الروح التي أوحى لها بوحي صنعاء (نبض صنعاء).
- ثم يبرز الضوء الذي أنتجه ذلك النبض الباعث للحياة (ضوء صنعاء).
- ثم يكون السفر الذي لا يتم إلا بهذه السمات الراجعة إلى صنعاء. والسفر هاهنا يطرح معنى الحياة ذاتها استناداً إلى ما هو مشترك بينهما، فالحياة سفر في الزمن، والسفر زمن في الحياة، وكل ذلك لا يستقيم إلا بصنعاء، وما تمثله من قيمة متعددة الجوانب: فهي السفر والمآل، وهي المبتدا والمنتهى، ثم هي قبلة الأرض، ولا يكتفي الشاعر بما أسبغه على المدينة من سمات في المقطع الأول، وإنما يخصها بمساحة المقطع الثاني:

كان لا بد من قبلة الأرض

والمنتهى والمنى والهوى

والمفر

كان لابد أن تنهل الروح

فيض الصور (٣٢)

وعندما تستقر صنعاء على هذه الصورة في ذهن المتلقي ينطلق الشاعر في

رحلة تاريخية مع صنعاء، رحلة ليست مقصودة لذاتها، وإنما يهدف الشاعر منها إلى التذكير بالمرجعية العربية الخالصة التي يمكننا إن عدنا إليها أن نصلح ما أفسده الزمن العربي، وما لحق بالعروبة حديثاً لم يلحق بمن يعيشون اللحظة التاريخية الراهنة، وإنما من لحقه العار هو بلقيس التي يستعيدها الشاعر أسيرة في القدس، ونحن عندما نقوم بواجبنا في محو العار العربي فإننا لا نغسل عاراً لحق بهؤلاء الآنيين، وإنما هو عار غسان، كأنما أراد الشاعر أن يعيدنا لهذا المجد الذي أضعناه، وهذا التاريخ الذي لحقه العار، ولو كنا أمة ينتفي عنها وصف العراقة لهان الخطب؛ ولكننا نقف في امتداد زمني بدأه الأقدمون، والشاعر يرسم صورتين لما آل إليه المجد العربي ممثلاً في رمزين من رموزه، يختارهما بعناية:(بلقيس) الأنثى، الجميلة، السيدة الملكة، و(غسان) الرجل السيد، وتكون مهمتنا أن نستعيد مجد المنابع العربية، أصل الوجود (المرأة والرجل)، وتحرير بلقيس معناه تحرير القدس، وغسل عار غسان يعني أن نبدأ بداية جديدة تعتمد على أصولنا القديمة وليست المستوردة:

كان لا بد أن نفتدي أسر بلقيس

في القدس

أن نحتذي

درب " أروى " (٣٣)

و لا يقل حال غسان مهانة عن حال بلقيس:

كان لا بد أن نمسح العار

عن وجه " غسان "

حين انتهى مخبرا

عند "كسرى "

يريق دماء القبائل

في الشام

يغتال " ذي قار "

يقتات من كل بلوى [٣٤]

لقد انتهى غسان مخبراً عند كسرى، يمتلك علماً، ولكن يستخدمه في غير موطنه، يمتلك وعياً زائفاً بأنه ما دام يعرف طريقه إلى كسرى فهو آمن، يفعل الخير، ولكنه في الحقيقة يريق دماء القبائل الشامية بسيف العدو القديم (كسرى) الذي يرمز به الشاعر للعدو القديم في مقابل العدو الجديد الذي وقعت بلقيس أسيرة في يده. والشاعر حين يرسخ في أذهاننا حالتين متناقضتين: الماضي العريق والحاضر المهين يمثلان أساساً تعتمد عليه القصيدة، فإنه يمدد حالة التناقض، ولا يقف بها عند المستوى الظاهر، وإنما يروح يغذي هذه الحالة طارحاً معطياتها على مستوى أوسع، ومعدداً مظاهر التناقض على مستويات مختلفة:

- الماضي العريق في صنعاء × الحاضر المهين الموزع بين القدس غرباً وبلاد كسرى شرقاً.
- العزة الغسانية × الهوان الغساني أيضاً.
- العدو القديم (كسرى) × العدو الجديد (إسرائيل).
- العطش خارج صنعاء × الارتواء فيها.
- السفر(البعد عن صنعاء بما يحمله من عواقب وخيمة) × العودة إليها فلا حياة بدونها.
- الحضور (توصيف حالة غسان والأثر المترتب على فعلته) × الغياب (تغييب وصف حالة بلقيس في الأسر، فكأنه لا وصف ولا كلمات تشعرنا بالعار أكثر من الإشارة لأسر بلقيس بوصفها رمزاً للشرف العربي. والشاعر يتكئ على مخزون معرفي، وقيمي، طرحته الشخصية العربية لما يلحق بالعربي من عار

ما بعده عار لأسر المرأة أيا كانت علاقته بها، ومن هنا لا نحتاج إلى وصف ما يحدث لبلقيس في أسرها، ولا يحتاج العربي إلى تنشيط خياله، أو تحريك إحساسه بشرفه عندما يدرك أن امرأة تمت له بصلة تبيت في مكان غريب وبين غرباء، ولكن أي عربي الذي يشعر بذلك، إن هذا يتطلب أن نستعيد الدماء التي نزفت في صبرا، وأن ندرك تلك الدماء التي استحالت عويلاً وشكوى:

كان لابد من " سبأ "
من "معين " و" أوسان "
كي تستعيد العروق الدماء
التي نزفت فوق "صبرا " (٣٥)

والشاعر لا يقف موقف المحذر ؛فقد ضاعت العروبة لأننا لم نتنبه لهذه الأصول المضيئة، انبهرنا بسواها، وإذا كانت فرصة الاستفادة من الدرس قائمة فإنها تتوقف على فعل الوجوب، وجوب العودة لهذه العلامات المضيئة،لذا تتكرر الصيغة الوجوبية (لا بد) مسبوقة بـ (كان) فيقترن الوجوب بالتأصيل، وعند النقطة التي يدرك الشاعر عندها أن الوضع وصل لهذا الحد يكرر الوجوب طموحاً لالتزام مفتقد، تحمله صرخة ما قبل النهاية:

كان لا بد.... لا بد.... لا بد
حين الدماء استحالت عويلا
عرائض شكوى (٣٦)

لقد تكررت أحداث المهانة العربية، وكان على العرب أن يعودوا لماضيهم، لصنعاء بما تحمله من رموز يعربية، ولأن ذلك لم يحدث لم يعد للعرب إلا الشكوى وتدبيج عرائضها، واستحالت الدماء شيئين لا ثالث لهما: العويل وعرائض الشكوى، ويعود الشاعر لتكرار ما بدأ به:

كان لابد من نبض صنعاء

من ضوء صنعاء

من وحى صنعاء

كي يستقيم السفر

وإليها نعود

إذا انحرف الركب

وانساب في المقلتين الخدر(٣٧)

ويؤكد الشاعر على التكرار منتجاً حالة من التناغم على المستوى الصوتي مستفيداً من الطبيعة التكرارية التي يعدها لوتمان من خصائص الشعر: "البنية الشعرية ذات تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعاً شديد التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصاً كلامياً، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاماً، بل هو إحداث جزئي Realization للنظام، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعالم يقدم نظاماً كلياً تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى "بالتوازي" parallelism" (٣٨)، وقد أبدع الشاعر حالة التوازي عبر صيغتين: المقابلة التي أشرنا إليها سابقاً، والتكرارية التي تخلق دائرة زمنية، وتفتح الباب لإمكانية حدوث ذلك مرة أخرى، فقد أنهى الشاعر قصيدته بأمرين يضعهما في صيغة الاحتمال، باستخدام أداة الشرط الظرفية الدالة على احتمال الحدوث (إذا انحرف الركب وارتاح في المقلتين الخدر)، ويتبعها بالفعلين المتراتبين (انحرف – ارتاح)، بإدخال حرف العطف (الواو) الدال على بداية الفعل الثاني ليست مشروطة بانتهاء حدث الفعل الأول (٣٩).

## ثالثاً: الكويت حضن التجربة والقصيدة

يعد ظهور الكويت بالصورة التي جاء عليها في الديوان الأخير، ظهوراً

متأخراً، سبقه ظهور ملامح كويتية، وخاصة في قصائده التي لم تضمها دواوينه المنشورة مثل قصيدتي (كاظمة) و(المهلب) اللتين توقف عندهما الناقدان: د.محمد حسن عبدالله، ود. إبراهيم عبد الرحمن في دراستيهما عن الشاعر، وقد كانت القصيدتان نقلة نوعية في إنتاج الشاعر حيث بدأ يغادر فضاء الروح إلى الفضاء الخارجي، وقد عد النقد ذلك تطوراً مرحلياً في تجربة الشاعر، يقول الدكتور محمد حسن عبدالله عن تجربة قصيدة كاظمة:" ولكن "كاظمة" – وهي التجربة الثانية – تمثل تطوراً ملحوظاً، على المستوى الموضوعي والصياغة، فقد بدأ الشاعر يتأمل ما حوله، يغادر قوقعة الذات، مع أنها البداية المألوفة للشعراء الغنائيين، وجاءت المغادرة إلى مكان مأمون، امتزج فيه الرمز الوطني بالبعد القومي، فمنطقة كاظمة جزء من أرض الكويت، وهي في الوقت نفسه جزء عظيم من تاريخ العروبة ومعاركها الباسلة " [٤٠]

وتأثراً بالنزعة القومية في نفس الشاعر لم تظهر الكويت بصورة قوية، كما نجدها في الديوان الأخير، ذلك الديوان الذي قدم كويت المأساة، لذلك ليس غريباً أن يأتي عنوان الديوان دالاً على كل ما هو خطر هش أمام الريح " حصاد **الريح**" موحياً بمعنى الدمار، طارحاً الريح بصورتها المفردة خلافاً للديوان الأول (المبحرون مع **الرياح**) [٤١] منتجاً بنية ليست عنواناً لإحدى قصائد الديوان الذي يبدو قصيدة واحدة متعددة العتبات والمقاطع، يختلف في شكله ونظام بناء القصائد فيه عن نظام يكاد يكون سمة من سمات الشاعر الخاصة في دواوينه السابقة.

في" حصاد الريح" يأخذ حضور الكويت شكلين أساسيين:

- **الحضور الصريح**: حيث تتكرر الكويت بالاسم مصرحاً بها دون كناية، والقصيدة الأولى "إشارات " التي تبدأ باللفظ الجوابي (أجل) مسبوقاً بمجموعة من النقط المشيرة إلى زمن مضى، وموحية بآهة تكاد تلفحنا

حرارتها، آهة جاءت بعد بحث طويل عن الكلمات، فقد كان الحدث أكبر من كل العبارات، وكان على الشاعر أن يتوقف قبل أن يرسم ما فوجئ به، وعندما تخرج الكلمات تعبر عن روح السخرية المريرة:

... أجل

هاهم القادة الفاتحون

يطلون

تلمع أنجم أكتافهم

في الصباح القتيل

تسابقهم حشرجات الرصاص

يسدون كل المنافذ

والطرقات الحزينة

تجتاح نعلهم كل شبر ببيتي

ونبض بقلبي

تبعثر أوراقي الصامتة [٤٢]

إنها اللحظة الفارقة بين الهم الخاص الذي يكتوي به الشاعر بمفرده، فيدخل في صراع مع الزمن كما نجد في قصيدة "حلم" (من ديوان الخروج من الدائرة) والهم العام الذي يكتوي به الشاعر، وقد احتضن الوطن المفجوع، كما نجد في قصيدة "إشارات" أو تجربته مع بيروت التي فجعته بثغرها المتجهم المعسول. وعلى الرغم من أن مساحة زمنية تفصل بين التجارب الثلاث التي ضمتها دواوين ثلاثة منفصلة، والمساحة الزمنية الفاصلة تجعلها صادرة عن تجارب مختلفة (أو هكذا يبدو لنا للوهلة الأولى)، ولكنه ليس الاختلاف التام (فيكفي القول إنها صدرت عن شاعر واحد لم تتغير همومه التي نلمحها عبر رؤيته كثيراً، شاعر يحمل همّ حلم القومية التي صدمته بعنف أكثر مما يحمل همّ

نفسه كذات لها عليه حقوق تقارب حقوق هذه القومية) فإن القصائد الثلاث تشترك في استهلال تنفرد به عن قصائد الشاعر التي تضمها دواوينه المنشورة جميعها، فلا نجد قصيدة شبيهة في مطلعها، تبدأ كل منها بوقفة زمنية يشار إليها بنقاط قليلة، تتوالى بعدها السمات المشتركة أو نقاط الالتقاء بينها، تبدأ الأولى السابقة زمنياً هكذا:

.... وجئت إليك يا بيروت

تحملني صباباتي (٤٣)

وتبدأ الثانية (حلم) بالعلامة الزمنية نفسها:

.....وتمر الساعة تلو الساعة

كالدهر الممتد بلا شكل

كالماء المنساب بلا لون

كالقدر الضارب في فلك مجنون

وأنا أفترش الجمر

أقلب فوق لهيب الضجر

السأم، القلق

الجسد المطعون

إني أنزف.... أنزف

لا تقوى رجلاي على حملي (٤٤)

وتجيء القصيدة الثالثة بعد سنوات لتضيف ضلعاً ثالثاً للثلاثية:

..... أجل

هاهم القادة الفاتحون

يطلون

تلمع أنجم أكتافهم

في الصباح القتيل(٤٥)

ولكن الالتقاء لا يقف عند حدود الاستهلال، فالقصائد الثلاث تتماس حتى تصبح تجربة واحدة، تنبع واحديتها من امتدادها، بحيث تبدو تجارب ثلاث، أو نقاطاً ثلاثاً على خط مستقيم، ولنا أن نراها لحظات تاريخية مندمجة لا يفصل بينها إلا مقدار حركة الشاعر بين أحيازها، وتقوم كل قصيدة بدور الفاصلة السردية المكملة للسياق النصي الذي تقوم الكويت فيه بالحضن الأمومي للتجربة، قياساً على مساحة الحضور الفعلي والدلالي، فإذا كانت بيروت مسرحاً للتجربة الأولى، والكويت للثالثة، فإن غياب الحضور المكاني في الثانية، أو غياب التصريح بالمكان فيها لا يحيل إلا إلى الكويت (فالإنسان إذا صدمته البلاد يعود لحضنه الأول)، ثم تكون التجربة الثالثة قادرة على طرح الكويت بصورة تكشف عن العلاقة، والشاعر يكشف عن توحده معها معبراً عنها بـ (بيتي) كما سنرى في تحليل قصيدة "إشارات")، مقدماً هذا اللفظ عن الكويت نفسها منتجاً دلالة الانتماء إلى بلد لايخرج منه إلا ليعود إليه.

تمثل القصائد الثلاث فواصل سردية يربط بينها خيط سردي ذو صبغة درامية يتنامى عبر اللحظات الثلاث:

- **الفاصلة الأولى** (صدمة بيروت): وقد فجع الشاعر في المدينة التي خرج إليها، طلباً للانفتاح على العالم الخارجي، وحتى لا يظل حبيس تأملاته الذاتية، فيكون الانطلاق إلى بيروت التي عهدها الشاعر تمنحه السعادة والدفء والنشوى:

وأين الوجد والنجوى

فلا "عاليه" باسمة

كما كانت تلاقينا

وتحضننا تدللنا

توشوشنا تناغينا

ولا الكاسات ضاحكة

على حافاتها الحبب (٤٦)

ولأن بيروت لم تعد كما (كانت)، يعود الشاعر بعد أن يدفن في ثراها بقايا صوته وقيثاره خانقاً شدو مزماره، ويتوقف صوت الشاعر مع انتهاء التجربة البيروتية أو قل فشلها:

سأقطع كل أوتاري

وأخنق شدو مزماري

وأدفن في ثرى بيروت

بقيا بعض قيثاري (٤٧)

- **الفاصلة الثانية** (الانتظار والحلم): يرتد الشاعر صامتاً، يعيش لحظة ما بعد تجربة بيروت، يعود إلى داخل الداخل، منتظراً في حلم كابوسي:

... وتمر الساعة تلو الساعة

كالدهر الممتد بلا شكل

ولاستقراء التجربة مكتملة علينا استعادة ما استبدلت النقط به برد الجملة المحذوفة (مكمل تركيب العطف)، وهو محذوف متعدد منفتح الدلالة، ولكن يمكن الاستقرار على ما يصلح للتركيب:

هنا أبقى وتمر الساعة تلو الساعة

حيث ندخل عنصر الذات (ضمير المتكلم في الفعل) والمكان (هنا) مع الزمن (الساعة) التي تمر فيحس الشاعر بها (يحسبها ويراقبها راصداً مرور زمن لا يمر)، تفقد الأشياء سماتها، ويفقد الزمن قيمته بدخول مجموعة التشبيهات التي يوظفها الشاعر لإبراز وطأة الوقت،وهي تشبيهات لا تقف عند حدود

التعبير عن هذه الوطأة وإنما تقوم بدور تجسيم الحالة بتوسيع اللحظة الضيقة، وتثبيت الثقل الذي يرزح تحته الشاعر، وهو إذ يثبت تركيب الجمل التشبيهية الثلاث ينتج حالة من النمطية التي تنجح اللغة فيها في رسم الحالة قبل كتابتها، فإذا كان المشبه واحداً فإن المشبه به متعدد، ولكنه قبل أن يوحي بتعدد معانيه يقدم دلالته على هذه النمطية (إنها اللغة التي تشبه الماء الذي يتزوج شكل الإناء على حد تعبير أدونيس)، هكذا يأتي التعبير طارحاً نمطية الحالة:

كالدهر الممتد بلا شكل

كالماء المنساب بلا لون

كالقدر الضارب في فلك مجنون

حيث الجمل الثلاث تأخذ هذه الوضعية:

أداة تشبيه + مشبه به + صفة (اسم مشتق) + شبه جملة.

وبالطبع يكون لكل عنصر منها وظيفته الدالة:

- تلعب **أداة التشبيه** دور المقرب بين الساعة بوصفها مشبهاً والدهر بوصفه مشبهاً به دون أن تحل الساعة في الدهر، والشاعر حريص على أن تبقى الساعة عنصراً ممتداً إشارة للخلل الذي أصاب الحياة (ولو كان يريد أن يحدث التناهي لاستخدم التشبيه البليغ الذي يقوم على تغييب الأداة)، ولكنه أراد أن تبقى الساعة ساعة، ولكنها تأخذ من الصفات ما ليس لها.
- والمشبه به إضافة إلى وظيفته التوسيعية للحظة الضيقة [٤٨] يعمل على كسر النمط بالكشف عن مادة اللحظة: فالدهر والماء والقدر يمكن النظر إليها بوصفها مادة هذا الكون الذي يسعى الشاعر للانعتاق منه، كما يمكن مقاربتها بوصفها عناصر غير مرتبة تعبيراً عن حالة نفسية يمر بها الشاعر، ولكن الدهر حين يتقدمها يمنح نفسه سمة الاتساع واللامحدودية،

ويكشف عن دوره التمهيدي في تهيئة المتلقي لقبول التشبيه التالي، أو لنقل قبول المشبه به التالي، فقد لا يتقبل بسهولة تشبيه الساعة بالماء المنساب.

- **والصفة** إضافة لدورها بحسب معناها، فإننا لا نتجاوز صيغتها الاشتقاقية، والشاعر حين يختار صيغة تصلح اسم مفعول كما تصلح اسم فاعل لوصف الدهر والماء فإنه يعول على الدلالة القارة في هذه الصيغة (فاسم الفاعل يمنح صاحبه قدرة على الفعل، واسم المفعول يشير إلى قوة أنجزت هذه الفاعلية فيه، مما يجعلنا في سياق موازنة بين قوى "اسم الفاعل"، وضعيف "اسم المفعول") كأنه يريد أن يطرح معاني عدة عبر هذا التداخل: (القوة الذاتية للدهر، طغيان الماء الذي يمكن أن يتحول إلى طوفان)، ثم يأتي القدر المحسومة فاعليته (فوصفه لا لبس فيه) اسم الفاعل "الضارب في فلك مجنون " والضارب في المجنون مجنون أيضاً، هكذا بدا القدر أقوى من الماء والدهر، وهكذا نقترب من معضلة الإنسان مع القدر الذي لا يرحم.
- **وشبه الجملة** تضيف للصورة معنى النفي في التركيبين: الأول والثاني (بلا شكل، بلا لون)، فهما تضيفان امتداداً للصورة، إذ تمنحان الدهر تجسيداً ليس من صفاته (فلا شكل إلا للمجسد) وتنفيان اللون عن الماء، هنا لابد أن نتوقف عند لون الماء الذي ليس موجوداً في الأصل، فالماء يعرف بكونه سائلاً عديم اللون والطعم والرائحة، فهل كان للماء لون عند الشاعر افتقده لما هو فيه؟، وهل يمكننا أن نعد إحساس الإنسان بالسعادة معناه الشعور بأن للأشياء جميعها لوناً، مهما نفت الطبيعة عنها هذه الخاصية؟ إن المريض ليشعر بطعم شديد المرارة للماء، والمتنبي يقول:

**ومن يك ذا فم مر مريض — يجد مرا به الماء الزلالا** (٤٩)

إن مقاربة الشاعر للمدينة / المدن العربية لم تصدر عن سياحة قام بها حباً لارتحال مكاني أو تاريخي لمجرد الارتحال، لذا لا نجد في مقاربته وصفاً لهذه

المدن أو توصيفاً لمواطن الجمال فيها، ولم يجعلها أمكنة تقوم بدور الخلفيات الزمنية أو بدور مسرح الأحداث، وحتى الكويت التي وصفها في ديوانه الأخير (وخاصة القصائد التي أشرنا إليها) لم يفصل بينها وبين الأحداث التي صورها فيها، وإنما جاء الوصف لغرض فني تفرضه ظروف اللحظة التاريخية من ناحية، ويحتاجه التأثير الفني للقصيدة التي عليها ألا تنفصل عن واقع المتلقي الذي يعانى من فقدانه استقراره وفجيعته في عروبته مع حفاظه على مقتضيات الفن الشعري.

قدم الشاعر المدينة العربية في نصوص كانت تقصدها لذاتها كوظيفة أولى تبعتها وظائف دلالية متعددة كان لها دورها في إنتاج المعنى الشعري، وإبراز جماليات القصيدة.

## مواجهة الواقع وآليات الخروج

..أجل

هاهم القادة الفاتحون

يطلون

تلمع أنجم أكتافهم

في الصباح القتيل

.................

................

ها هم السادة الظافرون الأباة

يجيئون بابنة جاري الصبية

مشطورة الوجه

.....................

......................

تسائلني طفلتي

وأنا صامت لا أجيب

أجول بطرفي

في الطرقات المباحة

للقتل

للذعر

للحزن

للقهر

للشاحنات

التي تحمل العلم العربي الشقيق!!

تجيء خفافاً مع الليل

ترجع مثقلة بالغنائم

عند الشروق [٥٠]

هكذا يستقبل الشاعر الواقع بسخرية واضحة، وهكذا تصل السخرية حدها الأعلى الذي كان رد فعل لفاجعة الغزو، كان الشاعر يكتب بدماء الأبرياء، يتابع واقعه المرير، وهو يصرخ "**أجل هاهم القادة الفاتحون**"، والمسخور منه ليس شخصاً، تقع السخرية على عيوبه الشخصية، وإنما هو غياب القيمة التي لم تعد قادرة على الصمود، في مجتمع من المفترض أنه مبني على القيم والمبادئ.

في ديوانه الأول بدأ حس السخرية يقدم نفسه، ثم أخذت ملامحه تتضح في الديوان الثالث، قصيدة "**هنيئاً لكم**" التي جاءت تعليقاً، أو رد فعل لحادثة اختطاف الطائرة الكويتية [٥١]، ووصل ذلك الحس إلى قمته في " إشارات " التي كان يجرع فيها كأس الفاجعة، ولم يكن يملك إلا هذه الزفرة الصارخة، لجوءاً إلى أفضل الوسائل لمناهضة اللحظة.

كان الواقع إذاً محرك السخرية، والمتوجه إليه بها بغية إصلاح ما لم يكن من السهل إصلاحه بغيرها، وقد كان من الممكن (وكثيراً ما يحدث في مثل هذه اللحظات) أن يتدثر الشاعر بالصمت، حيث الفاجعة أكبر من كل الكلمات، ولكنه لم يصمت، بل آثر أن يقول كلمته علّها تجد الصدى، تحركت نزعة الإصلاح عند الشاعر، أو قل تغلبت على ما سواها، محققة هدف الساخر المصلح " فإن الهدف الأولى للأدب الساخر هو هدف تصحيحي، سواء على المستوى الأخلاقي أو المستوى الجمالي " [٥٢]، ولإحداث هذا الهدف / الأهداف

(فليس ثمة فعل إنساني جاد يحقق هدفاً واحداً)، كان على الشاعر أن يحدث نوعاً من التنبيه للمتلقي، تنبيه يمثل هدفاً عاماً وخاصاً في الوقت نفسه.

تبدأ قصيدة "إشارات" بداية مسرحية يستفيد فيها الشاعر من الوظيفة المسرحية (الإثارة)، ومثيراً في المتلقي حب الاستطلاع، يقول ويلسون: "الوظيفة الأكثر وضوحاً للمسرح، في كل أنواعه، هي أن يقدم لنا التنبيه، في عالم غالباً ما يكون مهدداً لنا بأشكال عدة من الملل وبشكل مريع. فالبشر كائنات محبة للاستطلاع" (٥٣)، بدأ الشاعر بإثارة المتلقي بالاستهلال (....**هاهم القادة الفاتحون**) حيث الصفات من شأنها أن تثير المتلقي بنوعيه:

- المشارك للشاعر في لحظته المأساوية، الذي يكون على علم بصفات مغايرة، أو يباغته وصف هؤلاء بالفاتحين، ويجد نفسه مخالفاً الشاعر في رأيه إلى حين، وفي الوقت نفسه مندفعاً للقراءة لاستجلاء الحقيقة.
- المغاير، غير المشارك في اللحظة، ويجد نفسه في حالة من التشويق لمعرفة هؤلاء الذين يقدمهم الشاعر على أنهم قادة فاتحون.

وفي كلا الحالين يستكشف المتلقي الحقيقة بعد أن يكون قد انغمس في التلقي.

السخرية هنا تعمل بوصفها علامات لتوجيه المتلقي ومفتاحاً لقراءته، وعلى الرغم من أن كثيراً من العلامات القارة في قصيدة "إشارات" التي يمكن الاتكاء عليها لقراءة القصيدة، فإن وصول المتلقي لفكرة السخرية تكون بمثابة المفتاح الذي لا غنى عنه للمؤول، في رحلة تأويله أو محاولاته الدخول لعالم النص:

- يكتفي الشاعر في عنوان القصيدة بلفظ واحد " إشارات " منبهاً لدى متلقيه التركيب الدارج " وكل لبيب بالإشارة يفهم "، كذا يبتعد عن العنوان المركب أو المعقد، فالحالة لا تستدعي ذلك كله، وإنما يكتفي بدرجة بسيطة من التركيب، صيغة الجمع في العنوان، موحياً بدلالة التعدد لمن لا يفهم الإشارة الأولى،

فلديه إشارات متعددة، هذا على اعتبار أن مقاطع القصيدة السبعة ما هي إلا إشارات متعددة، مع صلاحية كل مقطع منها لطرح المعنى الدال على إشارات كثيرة.

- يعتمد الشاعر تقنية المشهد السينمائي، حيث تأتي المقاطع في صورة مشاهد متتالية، تتفاوت في طولها وقصرها:

١ - المقطع الأول (أطول المقاطع)/ **صباح خارجي** /: يأتي القادة الفاتحون ناشرين طغيانهم الذي يظهر عبر الأفعال التي تنسب إليهم في مقابل أفعال المعتدى عليهم الذين يعرض الشاعر لهم.

٢ - المقطع الثاني/ **نهار خارجي**/ يجيء المعتدون بابنة الجار الصبية مشوهة غارقة في دمائها، وتبدأ أسئلة الشاعر التي تحاول تفسير ما يجري.

٣ - المقطع الثالث/ **مساء داخلي**/ تمتد الأسئلة لطفلة الشاعر وهي تسائله، وتتحرك "الكاميرا" لعمق المكان الخارجي، حيث الصمت المطبق على المدينة، والقطة العابرة الدرب إلى غير ما هدف.

٤ - المقطع الرابع / **ليل داخلي** / يستمر تساؤل الطفلة وصمت الشاعر.

٥ - المقطع الخامس / **نهار خارجي** / يعتمد "الفلاش باك" حيث يعود الشاعر لسيرة الجد والأب وتضحياتهما في البحر حتى تحيا الأجيال القادمة.

٦ - المقطع السادس / **نهار خارجي** / "فلاش باك" حيث الأخ الذي يثقب الصخر مكملاً رحلة الكفاح.

٧ - المقطع السابع / **ليل داخلي** / بسؤالها توقظ الصغيرة الشاعر عائداً من رحلته ليهتز المكان بفعل الانفجارات، والمعتدون يطاردون طفلاً صغيراً، فيحتضن الشاعر ابنته، ويمضي بها للقبو.

لقد منح الأسلوب السينمائي القصيدة حيوية أتاحت للشاعر أن يحرك "الكاميرا" إلى زوايا تتيح للمتلقي بدوره أن يتابع عالم النص دون أن

تستغرقه التفاصيل، ودون أن تكون القصيدة وصفاً لموقف واحد أو سرداً لتفصيلة واحدة تختزل الحدث الذي يعد أكبر منها، كما أضافت للقصيدة بعداً حركياً من خلال رصد الأفعال المتعددة التي تمثل الأساس الذي بني عليه النص، ويجسد حالة الصراع والمواجهة، أو الفعل ورد الفعل، ويمكننا تبين ذلك عبر رصد حركة القوى الثلاث المطروحة في القصيدة (القادة الفاتحون – الشاعر – المروي عنهم)

**أولاً – أفعال تسند للقادة الفاتحين**: وهي نوعان:

- مباشرة: وهي دائماً مسندة لواو الجماعة تشير لهؤلاء القادة وتعبر عن فعلتهم محددة دورهم.
- غير مباشرة: مسندة لما يمكننا أن نسميه توابع هؤلاء القادة، وأن نسميها الأفعال المساعدة أو المترتبة على الفعل السابق، ويترتب عليها أفعال تالية، كما تمثل نوعاً من الربط بين الأفعال المباشرة.

و يأتي النوعان في ترتيب دال على النحو التالي:

- **يطلون** ⟵ علامة تعال وإيذاء (جاء في لسان العرب: أطل: أشرف، أطل فلان على فلان بالأذى، دام على إيذائه، والطِّلُّ الحية) (٥٤) وهو ما يوحي بالعدوان المبيت، **والأفعال المساعدة** (تلمع أنجم أكتافهم – تسابقهم حشرجات الرصاص) فيكمل الفعل الأول دلالة التعالي، ويمهد الفعل الثاني لفعل الحصار (يسدون كل المنافذ، والطرقات الحزينة).
- **يسدون** ⟵ فعل حصاري، يترتب على عنصر الإرهاب (الرصاص) ولا ينفصل عن فعل التعالي والغطرسة، **والأفعال المساعدة** (تجتاح نعالهم كل شبر ببيتي، ونبض بقلبي – تبعثر أوراقي الصامتة– تمزق ألعاب أطفالي الخائفين – جمعهم المنتشي بانتصاراته)، فلم يكتف هؤلاء بما نشروه من

رهبة ورعب في الطرقات الحزينة، ولكنهم يتمادون في فعل الاعتداء، متغلغلين إلى خصوصية الآخرين حتى يصلوا للقلب وألعاب الأطفال، ثم تحل المفارقة التي يطرحها الشاعر عبر فعل الانتشاء الكامن في اسم الفاعل (المنتشي)، والدال على زمن مستمر يمتد معه الانتشاء بالنصر المزيف، ومن يفعل ذلك لا يصعب عليه أن يصطاد الأبرياء.

- يجيئون بابنة جاري الصبية ⟵ وعلى الرغم من أن الفعل يوحي بالمشهد، فالشاعر يسرد مجموعة من الأفعال غير المباشرة في (صيغة اسم المفعول) الدالة على أن هناك فاعلاً ارتكب هذا الفعل، وأن مفعولاً به مورست عليه أفعال متعددة، تتنافس في فظاعتها (مشطورة الوجه، مثقوبة الرأس، مقطوعة الكف)، وهذا كله مسبوق بوصف جديد (السادة الظافرون الأباة)، تأكيداً لإبراز عامل السخرية، وإنتاجاً لصورة تعتمد على المقابلة التي يحسن الشاعر رسم طرفيها: المفعول فيه (الأنثى بما ترمز إليه من سمات البراءة والضعف)، والفاعل (الرجل بما يرمز إليه من عنف وإرهاب)، وتترسخ الصورة الساخرة بمقابلة الفعل الهمجي وما يحمله من صفات الوضاعة، باعتقاد هؤلاء أنهم في ساحة النزال بما توحيه من شرف، وبطولة:

ها هم السادة الظافرون الأباة

يجيئون بابنة جاري الصبية

مشطورة الوجه

مثقوبة الرأس

مقطوعة الكف

يرمون بالجسد

المستحم ببحر الدماء

يديرون أكتافهم

والنجوم المضيئة
في حلبات النزال (٥٥)

ويجعل الشاعر أسماء المفعولات بما تتضمنه من أفعال بديلاً عن الأفعال المساعدة،إذ يعدها نتيجة لأفعالهم وامتداداً لها، كما تعضد المقابلة الموسعة من مساحة السخرية بوضع هذه الأسماء في مقابل اسم الفاعل (الظافرون).

- يرمون بالجسد ⟵ وتتوالى الأفعال الدالة على الانتهاك، فبعد أن ينتهوا من التمثيل بالجثة يرمون بها، وتأتي (الجسد) موسعة لأفق الصورة، دالة على ما وصل إليه من إزهاق الروح(٥٦)، وعدم احترام آدمية الإنسان، واسم الفاعل (المستحم) يرسم بعداً تطهيرياً، فالجسد الطاهر في لحظته الأخيرة يقاوم أدران الدنيا بدمائه هو، فليس هناك أطهر منها، ويكون اللفظ موحياً بالفعل الوحيد الذي يسند للفتاة، وقد تركت وراءها بحراً من الدماء الطاهرة ليس هناك من هو أحق منها للتطهر فيه.
- يديرون أكتافهم ⟵ نزعاً لأية مشاعر إنسانية يأتي الفعل كاشفاً عن لامبالاة واضحة، فلم تتحرك مشاعر هؤلاء، وبعد أن يقوموا بفعلهم (البطولي والشريف) يغادرون الساحة التي نازلوا فيها كائناً في أضعف حالاته، وتعرض الأفعال المساعدة زاوية أخرى لمسرح الجريمة:

- (الصمت يطبق فوق المدينة) فعل سكوني يكشف عن الخوف الذي انتشر في المكان،وأن المعتدين قد انتشر أفرادهم في كل أنحائها، وأن الفعل الغاشم كان كفيلاً ببث الرعب في النفوس.
- والشاحنات: (تحمل العلم العربي الشقيق) علامة العزة – الأخوة.

(تجيء خفافاً مع الليل) علامة على اللصوصية، والاختلاس.

(ترجع مثقلة بالغنائم) علامة الانتصار والغنيمة.

وهي أفعال يتعمد الشاعر أن يخلط فيها بين ما يمكن أن يشارك في سياق الشرف والكرامة والحب، وما يمكن أن يوضع في السياق المقابل (السرقة – النهب – العداوة)، فقد اختلطت المعايير بالصورة التي لم يعد فيها مجال للحسم، وهو ما يعمق الإحساس بالسخرية.

ثم تفتح الصورة زوايا أخرى عبر أفعال تحمل دلالة جديدة للهيمنة، حيث يصبح صوت فعل العدوان هو الأعلى، وتأتي الأفعال الصوتية، أو المعبرة عن الصوت والمحدثة له:

(دوي يهز المكان) (ترتج كل الشبابيك)،

(تعوي الرصاصات)

(يعلو ضجيج الأشاوس)

- يعدون خلف صبي صغير ⟵ وتصل السخرية مداها حين يكون فعلهم الأخير العدو خلف صبي صغير، فالصراع غير متكافئ (أشاوس) وصبي يوصف بصفة تؤكد خلل ميزان التكافؤ (صغير).

**ثانياً – أفعال تسند للمعتدى عليهم:**

وتتنوع – على قلتها العددية – بتنوع المسند إليه/هم ويمثل الشاعر اختزالاً لهؤلاء، وهو الممثل للرجال في المدينة المجتاحة، والرامز لصوت الحقيقة، والتاريخ المسجل للحدث، المعبر عن المأساة، وهي معانٍ تؤهله للقيام بفعلين أساسيين:

o خارج النص / داخل الحدث.

o داخل النص /خارج الذات.

حيث هو المنتج الأول للنص (الشاعر)، سابق في وجوده على الحدث الدافع لهذا الإنتاج، محقق وجوده خارج النص، قبل أن يأتي النص ليضيف إلى هذا

الوجود الفعال، ولم يتحقق فعل الإنتاج إلا بدخول الشاعر في التجربة ومعاينتها من داخلها، فلم يتفاعل معها عبر وسيط من الوسائط التي وإن تعددت لن تكون بصدق المعاينة، والتفاعل المباشر، هنا يكون الشاعر داخل الحدث، وفي العمق منه، وتاريخ القصيدة (١٩٩٢) يؤكد ذلك، ولكنه حين تداخل معه لم يستغرقه الدوران الشعري حول ذاته،فلم يضف العالم لذاته، وإنما أضاف الذات لهذا العالم، مستفيداً من رؤية الروائي الذي يرى ذاته عبر العالم، أو يعبر عن ذاته من خلال العالم الخارجي، خلافاً للشاعر الذي يرى العالم عبر ذاته، لقد قام الشاعر بدور تاريخي على مستوى تسجيله للحدث التاريخي أو على مستوى بقائه معايناً الحدث ومشاركاً أبناء أمته مأساتهم، والفعل الأول للشاعر على المستوى الداخلي للنص (أرمق) الذي تتوالى بعده علامات الحضور، وعلامات الاستفهام التي ما كانت لتثار لولا مرورها برؤية الشاعر وخروجها صياغة من معجمه الشعري ومخزونه الإستراتيجي من حبه لبلاده، وعشقه للعروبة التي باتت هماً مقيماً:

وأرمق جمعهم المنتشي بانتصاراته

في الزمان العليل

– ترى من أكون؟؟

أنا شاعر

لا أخبئ في حضن بيتي

في نبض قلبي

في صدر طفلي

غير العروبة عشقاً قديما

وهما قديما (٥٧)

بدأ الشاعر بفعل الرمق (النظر شزرا، وكذا يحمل معنى العجز أيضا)(٥٨)

وهل يملك – بحكم اللحظة – غيره رداً مبدئياً على طغيان الغاشم، في زمان عليل هكذا، ولكنه سرعان ما يدرك أنه يمتلك شعريته (و هل يفيد الشعر في مثل هذا الوقت؟)، لقد كان على الشاعر أن يحتمي بذاته، الممتلكة لقوة النفس وعزتها، والإحساس العالي بكرامة الإنسان وحريته، وحقه في الحياة كما يريدها هو، لاكما يريدها الآخرون. تلك المعاني التي يضاف إليها ما تنفرد به روح الشاعر القادرة على طرح أسئلتها الخاصة، وسؤالها الأول الذي تهم بطرحه تماسكاً ومحاولة لاستعادة التوازن (ترى من أكون؟)، ولأن الروح قادرة على التوازن السريع، والإجابة ليست ضرباً من العبث أو الخيال البعيد، تأتي الإجابة الحاسمة:(أنا شاعر) في صيغة خبرية يتطلبها الموقف لتثبيت الموقف وتنبيه الذات أولاً بأن ما تملكه الروح ليس قنبلة موضعها الآن، وتنبيه الآخر بأنك جئت للمكان الخطأ، جئت تعتدي على شاعر لا يمتلك غير عروبته، وعشقه لها، يخبئه في قلبه ويمنحه لأجيال قادمة (صدر طفلي)، والشاعر حين يطيل أمد الجملة الوصفية الممتدة من الفعل المنفي (لا أخبئ) حتى اسم الفاعل (مقيماً)، يقوى من سمات الشاعر (اللفظ النكرة الدالة على التعظيم) ويجعلها أكثر امتداداً على مستوى الزمن يؤكد هذا(الصفة، واسم الفاعل، والنفي الأبدي للفعل (لا أخبئ) ووصف العشق بالقديم (عشقا قديما) (٥٩).

ويتوالى ما يسند للشاعر من أفعال مثيرة لأسئلة حاسمة:

وأسأل:

– ماذا جنت زهرة يانعة

تضوع في كل صبح

بعطر العروبة

في ساحة المدرسة:

– " تحيا الأمة العربية "

ترد الزهيرات في صيحة حاشدة:

- " تحيا الأمة العربية، تحيا الأمة العربية، تحيا الأمة العربية "

واسأل ماذا جنت نفحات الخزامى (٦٠)

وعبر الأسئلة تتداخل الأصوات، ومعها الأفعال المسندة لغيره، ومن أكثرها وضوحاً سؤاله عما جنته تلك الزهرة التي لا تعرف غير العروبة حباً تهتف له في ساحة المدرسة، ويأتي تكرار الصيحة الحاشدة مفعماً بالسخرية، فهي صيحة يستعيدها الشاعر عبر موقف تموت فيه البريئة ويسقط معها معنى الأمة العربية وتاريخها الطويل، ومن يتغنى بأمة يفعل أبناؤها هكذا في أشقائهم، ومن يتغنى لهذه الأمة بعد موت هؤلاء الزهرات اليانعات ذوات الصيحة الحاشدة. ثم يبرز السؤال الثاني عبر صوت طفلة الشاعر:

تسائلني طفلتي في المساء الكئيب

- ومن هؤلاء؟ ومن أين جاؤوا؟ وماذا يريدون؟

ووجه الكويت يطل حزينا

وراء الشبابيك

والصمت يطبق فوق المدينة

لا أبصر الآن شيئا (٦١)

والشاعر لا يستخدم الفعل (تسألني) الدال على بساطة السؤال، والحاجة لإجابة مقتضبة، والسؤال يوجه لمن يملك إجابة خالقاً حالة من الحوار بين السائل والمجيب، ولكن لأن السؤال أكبر من الإجابة، ولأن السؤال يرمي إلى منطقة المجاز يكون استنكارياً، مناسباً للموقف، ومضيفاً للسخرية التي راحت تترسخ عبر التعمق في المشهد المأساوي (من ومن أين - وماذا)، والإجابة - إن امتلكها الشاعر - تكشف عن ملهاة إنسانية كبرى، فهل يرد الشاعر أن هؤلاء هم الأخوة الأشقاء، الذين هتفت لهم ابنة الجيران في المدرسة (تحيا

الأمة العربية)، وطفلة الشاعر رددت الهتاف بالتأكيد، لذا يكون الشاعر موفقاً إلى حد كبير في اختيار الفعل ذي الطبيعة البنائية الخاصة (تسائلني) الدال على المشاركة [٦٢]، معتمداً فيه على بنية صرفية ذات طبيعة نحوية (فعل مضارع + نون الوقاية + مفعول به مدرك لتوجه السؤال إليه)، مفضلاً هذه الصيغة المستفيدة من النظام الصرفي ذي التأثير الكبير في إنتاج المعاني " فالصرف يتكون من نظام من المعاني التي تعبر عنها المباني، وأن هذه المباني تتحقق بدورها بواسطة العلامات، فمن المعاني والمباني تكون اللغة ومن العلامات يكون الكلام...... والنحو لا يستعمل من المباني المعبرة عن معانيه إلا ما يقدمه له الصرف " [٦٣].

السؤال هنا ليس مطروحاً من لدن الطفلة، ولكنه يكاد – وفقاً لظروف اللحظة – أن يكون سؤالاً وجودياً أو سؤالا كونياً تتوقف عليه الكثير من المصائر، والشاعر لا يقدم أجوبة على ما يوجه إليه من أسئلة الطفلة، فالحدث يطرح أسئلته الكبرى، والمشاهد المتوالية تتعطل فيها اللغة المنطوقة، لتنشط مرة أخرى اللغة البصرية والحوار الصامت، فقد انعدمت رؤية أشياء كانت واضحة منذ وقت قريب، وتوالت المشاهد التي تكون بمثابة الرد على الأسئلة، ولكنه الرد الذي لا تعيه الصغيرة،التي تبدو هنا رمزاً لهؤلاء الذين اكتشفوا أنهم يمتلكون وعي الطفولة فيما يخص الوطنية، بعد أن اهتزت صورة العروبة وانهار مفهومها، وأصبح لزاماً عليهم أن يعيدوا النظر فيما وضعوا عليه آمالهم من قبل، ويكفي أن يطل وجه الكويت حزيناً ليعيدنا الشاعر إلى وجه المعتدي البغيض.

يعقب سؤال الصغيرة فعل وحيد مسند للكويت (**ووجه الكويت يطل حزينا**) ولكنه فعل محوري، يكاد يمثل بيت القصيد بالمفهوم العربي المعروف، ويمثل اختزالاً للحالة المأساوية المصورة، فهو:

- في موضعه يمثل مرتكزاً، رابطاً بين ما قبله وما بعده، فهو نتيجة لما قبله، وإجمال يتلوه تفصيل (نتوقف عنده لاحقا).
- يكاد يكون إجابة على مساءلة الصغيرة.
- استجلاء تركيبه اللغوي يضعنا أمام مجموعة من الدلالات

فإذا كانت الكويت مجازاً عن أبنائها علاقته المحلية، فإن (وجه) تمثل مجازا عنهم أيضا مع اختلاف العلاقة، وهو مجاز يتأسس على الاستعارة المكنية(وجه الكويت) لذا فالفعل (يطل) يمثل بدوره إطلالة لجميع الخائفين خلف الشبابيك (لاحظ الشبابيك التي تشير لوجوه كثيرة لجماعات بشرية)، ثم يأتي الدور الأهم والأكثر دلالة لفعل الإطلالة الذي يستدعي بداية القصيدة، موازناً بين فعلين وفاعليهما:

**هاهم القادة الفاتحون يطلون    ووجه الكويت يطل حزينا**

لقد خلق الشاعر بهذين الطرفين المتواجهين حالة من التوازي، حيث لا يمكننا أن ندرك طرفاً بمعزل عن الآخر، هما متشابهان "فإن التوازي يتضمن بالتأكيد نوعاً من التشابه، على العكس مما هو الوضع في حالتي التطابق التام أو التمايز المطلق" (٦٤)، ولكن التشابه نفسه يولد مظاهر الاختلاف، فإذا تشابه التركيبان في بناء الجملة من المبتدأ والخبر وفعل الإطلال (معنى وزمناً)، فعناصر الاختلاف التي عليها يتأسس التوازي أكبر:

| التركيب الأول | التركيب الثاني |
| --- | --- |
| - تعبير حقيقي | - تعبير مجازي |
| - يحمل عوامل امتداد زمني | - حالة مؤقتة |
| - يعتمد صيغة جمع مباشرة | - صيغة جمع غير مباشرة |
| - أحادي البعد | - متعدد الأبعاد |

وتتحدد عوامل الامتداد الزمني باسم الفاعل (الفاتحون) والصفة، وزمن الفعل (المضارع) وهي عوامل تهدف لإنتاج دلالة الإحساس بالكابوس المقيم الذي يشعر الفرد إزاءه أنه لانهاية له، في مقابل الأمل الذي يبثه الشاعر في التركيب المقابل، فالحال في مقابل الصفة يفيد انكماش المساحة الزمنية، وأنها حالة مؤقتة، كما أنه (الحال) في موضعه يحد من الاستمرار (٦٥) مما يبرز نوعاً من المقاومة، مقاومة الحالة الكابوسية باستحضار وجه الوطن وذكر اسمه، ومسح الأسى عن هذا الوجه بالأمل، بأنها حالة مؤقتة سرعان ما تزول، "فلابد لليل أن ينجلي " على حد تعبير الشاب،فإذا ما أضفنا صلابة وجه الكويت الذي يمثل جمعاً غير مباشر (عبر اختزال الاستعارة كما أشرنا سابقاً)، وكذلك الأبعاد المتعددة الكامنة في التعبير المجازي، في مقابل أحادية التعبير الحقيقي لأدركنا أن الشاعر لم ينكسر، وكيف ينكسر، وهو يمتلك مخزوناً من التاريخ الطويل، المفعم بالكفاحات التي يلجأ إليها محتمياً بها، مستمداً منها ما يقاوم به الانكسار، فهو عندما يرصد مشاهد الواقع الذي يعد تفصيلاً لملامح الوجه الحزين (على اعتبار أن هذا المعنى يعد بعداً من أبعاد التركيب المجازي)، يرصد ذلك متوقفاً عند مشاهد قريبة دالة:

لا أبصر الآن شيئا

سوى قطة

تعبر الدرب

تسعى إلى غير قصد

تلوب

تعود إلى دار أحبابها العائدين (٦٦)

فإنه يبث مشهداً ينضاف إلى مشهد ابنة الجيران، بوصفهما تفصيلاً لوجه الحزن الكويتي، وكاشفاً عما وقع للأبرياء من البشر والحيوانات، فالقطة تعود،

ولكن أحبابها أخذتهم حالة الغياب،لذا فهي عطشى (على المستويين: المادي والمعنوي)، تدور حول الماء ولا تستطيع الاقتراب،مما يجعلها رمزاً لهؤلاء الذين فقدوا أمكنتهم وأحبابهم على قربهم منهم [٦٧].

وعندما تتكرر تساؤلات الصغيرة، فالشاعر لا يجيب كلاماً، وإنما تكون الإجابة بالصمت والتجوال في المكان:

تسائلني طفلتي

وأنا صامت لا أجيب

أجول بطرفي

في الطرقات المباحة

للقتل

للذعر

للحزن

للقهر [٦٨]

وعندما تستحيل الطرق إلى أمكنة مباحة (لاحظ اسم المفعول الذي يخبئ فاعله ويكشف عن فعله) يأخذ فضاء النص وجهة مغايرة، يوظف الشاعر فيها الفضاء النصي، راسماً صورة بصرية يأخذ فيها شبه الجملة المتكرر (حرف الجر + المجرور) وضعية الانهيار المتدرج عبر البنية التي تأخذ طريقها خارج سياق الفضاء النصي (ولو امتدت حالة التدرج بإضافة ألفاظ أخرى لانتهى الأمر بحالة خروج تام عن الصفحة التي تمثل الحياة، ومن يتبع هذا التدرج، راغباً فيه، فإن مصيره الخروج عن الحياة، وهو ما يخبر به الشاعر عن هؤلاء المعتدين، الخارجين عن قوانين الإنسانية). كما يوظف الشاعر التدرج الكامن في الألفاظ منتجاً إيقاعاً حزيناً، فالقتل ينتج الذعر، والذعر يؤدي للحزن، والحزن يفضي للقهر، وفي الوقت نفسه يجعل منها أشكالاً

منفصلة من الإباحة، فتتجاور المعاني ناشرة دلالاتها في المكان، خالقة بقعاً متجاورة من القتل والذعر والحزن والقهر، يضاف إليها الشاحنات (التي تحمل العلم العربي الشقيق !!)، في حالة السلب والنهب التي تقوم بها.

وكلها تعبر عن حالة حاضرة يقاومها الشاعر – متخلصاً من انكساره– بالعودة للماضي، مستبدلاً اتساع فضاء البحر بضيق المكان الحزين، ومستشهداً بالبحر والقفار والشمس على حالة الكفاح الأصيل، ومصوراً ذاته بوصفها اختزالاً لهذا التاريخ الطويل، وفي مقطعين يمثلان ذروة القصيدة، ويعبران أصدق تعبير عما يمور في نفسه.

يبدأ المقطع الأول بالعودة للذات مستنهضاً إياها، فاتحاً زاوية للبحر للدخول في التجربة:

وأطرقت حينا

أدرت إلى جهة البحر وجهي

رأسي ثقيل(٦٩)

عند الشعور بالضيق وثقل الرأس الذي امتلأ بالأفكار والأسئلة، يكون السعي لحالة الانعتاق راسماً صورتين في الماضي الذي يؤكد حق الشاعر في أرضه وأرض أجداده الذين ضحوا من أجلها:

هنا نام جدي

الذي أكل البحر أشلاءه

في الرحيل الطويل

هناك أبي

مزق القرش أطرافه

حينما نزعت كفه الخبز

من بين أنياب غول المحيط [٧٠]

يعتمد الشاعر على اللفظ الدال على الإشارة مع الظرفية (هنا)، محدداً لمن لا يعرف، أو لا يحاول أن يفهم قيمة المشار إليه، ومرغباً المخاطب لمعرفة ما يشار إليه، ثم طارحاً عبر الظرفية تأكيداً على المكان، مرسخاً قيمة ما سيذكر بعدها من قرائن تثبت أحقيته فيه، وحاسماً الجدال حول هذه الأحقية، لذا تأتي (هنا) حاسمة لا تقبل رد القول، فالشاعر يستثمر طبيعة اللفظة التي لا تقبل فعلاً (قولة جدل) ولا فاعلاً (مجادلاً) "فهي اسم إشارة إلى المكان القريب وظرف مكان معاً، وهي ظرف مكان لا يتصرف، فلا تقع فاعلاً، ولا مفعولاً، ولا مبتدأ، ولا غير هذا مما لا يكون ظرف مكان" [٧١]، وعندما تتكرر(هنا) بزيادة كاف الخطاب(غير المتصرفة) (هناك) ذات الطبيعة المشابهة أيضاً، ينفتح الزمان والمكان بتوسيع الإطار المكاني بين العلامتين (هنا، هناك)، ومع غياب الجد يبقى الزمن حاملاً الذكرى الممتدة التي تتعمق في اللفظين الممتدين صوتياً: المجرور وصفته في (الرحيل الطويل)، وهي مساحة يكفي امتدادها لالتقاء التضحيتين: تضحية الجد وتضحية الأب. وينتهي المقطع نهاية تمثل ذروة في الأداء الكفاحي، وروح الأبوة التي تفتح الطريق لمن يجيئون بعدها، يقدم ذلك في صورة مجازية تستفيد من الثقافة العربية التي تعبر عن الأب الذي يكافح من أجل قوت أبنائه بأنه ينتزع الخبز من (حنك السبع)، وبقاء الأبناء خير دليل على نجاح الأب بعد أن دفع أطرافه ثمناً ليهدى لهم البقاء:

حينما نزعت كفه الخبز

من بين أنياب غول المحيط

فأهدى البقاء لأطفاله الجائعين [٧٢]

والمساحة بين الجد (هنا) والأب (هناك) تتسع لتضم ظرفاً جديداً (يربطه الشاعر بالظرفين السابقين بالعطف (الواو)، يضيف بعداً مكانياً يقف مقابلاً

للبحر، طارحاً كفاحاً من نوع آخر:

وفوق القفار التي ألهبت ظهرها الشمس

أمست جحيما

رأيت ذراع أخي

تثقب الصخر

تبحث عن قطرة

تبل الصدى

وما سأل الشط

إن كان شح على الظامئين (٧٣)

ومابين خطر البحر إلى جحيم القفار تمتد رحلة صنع الحياة الكريمة التي يتكئ الشاعر عليها في احتمال المأساة، فهذا التاريخ لم يصنعه اللاهون أو العابثون، وإنما صنعه من تعرض لوحوش البحر، وجحيم القفار، والشاعر حين يستخدم الفعل الناسخ (أمسى) الدال على وقت المساء يدلل على حجم المعاناة، فإذا كانت القفار جحيماً في المساء فكيف حالها في النهار، أو أن الأرض تمتص حرارة النهار لتنفسها جحيماً في المساء.

ومع السؤال الأخير للصغيرة، يستفيق الشاعر (لاحظ أنه عدل من صيغة التساؤل، من (تسائلني) إلى (تسألني)، حيث أصبح قادراً – وقد استعاد توازنه عبر استعادته هذا التاريخ الطويل المفعم بالكفاح – أن يرد على أسئلة صغيرته:

وتسألني طفلتي

أستفيق

دوي يهز المكان

فترتج كل الشبابيك

وتكون الإفاقة على الواقع الذي مازال يطرح متاعبه، وعندما يريد أن يحمي الصغيرة التي تمثل جيلاً قادماً لابد أن يحميه كل من يملك حمايته، يهرع بها للقبو، يحكي لها ما يهدئ من روعها:

وأحضنها

ثم أمضي بها جهة القبو

نعبر فوق الزجاج المهشم

هيا أقص عليك

قبيل المنام

حكاية قابيل

أخبار صب يسمى سنمار

لما أقام الخورنق

فوق ضفاف الفرات (٧٤)

إن حس السخرية المتردد في شعر الوقيان ليمثل واحداً من الأعمدة التي يتكئ عليها مشروعه الإبداعي، فلئن كانت قصيدة " هنيئاً لكم " ١٩٨٨، الكاشف الأول عن هذا الحس، ولئن تبوأت قصيدة "إشارات " ١٩٩٢، قمته معبرة عنه أفضل تعبير، فبين التاريخين، وما بعدهما سرى الحس نفسه ممتداً عبر خيط لم ينقطع في إبداعه الشعري، ويمكننا قراءة قصائد أخرى تلعب السخرية فيها دور الضابط للإيقاع، والكاشف عن الكثير مما يتحرك في الواقع العربي الذي لا يغادره الشاعر إلى غيره من مناطق الإبداع، ومن هذه القصائد:

- المبحرون مع الرياح (الديوان الأول).
- من مذكرات حمار (الديوان الثالث).
- المجد للظلام (الديوان الرابع).
- تدروشوا تعمموا (٧٥).

وقد تفاعل المتلقون لهذا الحس مع القصائد التي تعتمد تقنية السخرية مما أنتج حركة من الاشتباك الشعري بين الشاعر وغيره من الشعراء، تزامن هذا الاشتباك مع الأعمال الأولى للشاعر، والديوان الأول في طبعته الثانية ١٩٨٠، يقدم دليلاً على ذلك، حيث يتضمن الديوان رداً من الشاعر علي السبتي على قصيدة "**المبحرون مع الرياح**" تبعته "**قصيدة جوابية**" من الشاعر يجيب فيها على ما ورد في رد الشاعر علي السبتي، وبعد مرور ما يزيد على عشرين عاماً تحدث " تدروشوا تعمموا " الأثر نفسه، ولكن بصورة مخالفة، فقد زاد عدد المتفاعلين مع القصيدة سلباً، وإيجاباً، وتحولت هذه التفاعلات إلى ما يشبه الصدى للموقف الفكري المعلن من قبل الشاعر، ونظرته للحياة والآخرين، ورؤيته للعالم.

# أنظمة النص/أنظمة القراءة

يمثل السرد تقنية بارزة،ونظاماً مؤثراً في كثير من نصوص الوقيان، حين يعمد إليه لإقامة نصه اعتماداً على بنية مشهدية، يكون لها منطقها الخاص، تكاد تكون منفصلة عما قبلها، تنتج سياقها الخاص، والسردية لديه تأخذ معنيين أساسيين:

- الإحكام.
- القص.

فالشاعر ممتلك لأدواته، مسيطر على لغته، يعتمد معجمه اللغوي على مفردات لا غموض فيها، ولا ميل للإغراب، أو الألفاظ المحلية التي قد تفسد عملية التواصل مع المتلقي خارج حدود البيئة المحلية، ولا نكاد نقرأ من القصائد ما يتردد فيه ألفاظ تحتاج لتفسير في الهامش،إلا قصيدة " مذبحة الفواكه " متضمنة لفظ (القدو)، والذي لا يفسره الشاعر في الطبعة الأولى من الديوان، ولكن يظهر التفسير في الطبعة الثانية (المختارات)، التي جمع فيها معظم أعماله الصادرة في دواوينه الأربعة [٧٦].

إذا كنا فيما سبق قد برهنا- بطريقة عملية - على إحكام الشاعر لنصوصه، وقدرته على توظيف أدواته، والتعبير عن رؤاه، وأن النصوص المحكمة التي توقفنا عندها لا نكاد نلمح فيها مجانية في الموضوع، أو الصورة، أو اللغة،أو خروجاً على مقتضيات الدلالة، فإننا هنا نكون قد أقمنا الدليل على فكرة الإحكام النصي من داخل النصوص، وعبر بنيتها الدالة ولغتها الكاشفة.

يتبقى - استيفاء لهذا الجانب - أن نؤكد على زاوية مغايرة تتصل بالبناء، ونعني الإحكام الشكلي، أو ما يمكن تسميته البنية البصرية الأولى التي تمثل الانطباع الأول للمتلقي عندما يطالع القصيدة.

القصيدة الوقيانية – في عمومها – تتشكل بصرياً وفق مستويين أساسيين، يمثلان النمط البصري لكل النصوص:

١ – **المستوى العمودي:** وهو المستوى الذي لا يمكن ربطه بمرحلة محددة من مراحل إبداع الشاعر، أو اعتباره مرحلة انتهت، بالانتقال لمرحلة جديدة (وهو ما نجده عند كثير من الشعراء الذين كتبوا القصيدة العمودية في بداياتهم الإبداعية، وفي مراحل لاحقة تجاوزوا هذا الشكل إلى قصيدة الشعر الحر) فالوقيان الذي تضمن ديوانه الأول النمطين: العمودي، والحر، لم يتخل عن القصيدة العمودية، وإنما اتخذها – عن قناعة وبموجب العمل بمبادئه الفنية – إطاراً لإبداع بعض نصوصه حتى في أحدث دواوينه (الرابع)، يقول الوقيان: "وحين يكون التزام نظام الشطرين ذنباً فسوف أقر بارتكابي ذلك الذنب في معظم ما نظمت"[(٧٧)]، وهو إذ يفعل ذلك يؤكد فكرة لها أهميتها في شعره، فالمضمون يخلق شكله، والوقيان الذي تسخر نصوصه من الواقع الزائف، ويتمسك بالتقاليد، ويقاوم من يتعدى على حرية الإنسان، ويسعى لتفعيل وسيلة هدم لأجل البناء، والذي يعيش في عصر تطرح الأشكال الشعرية الجديدة نفسها بقوة على الساحة الشعرية العربية (قصيدة النثر) يستخدم الإطار التقليدي بوصفه شكلاً مقاوماً يتواءم فيه الشكل بمضمونه، وينتقي المضمون شكله، يقول الوقيان: " لأنني لا أعتسف اختيار الشكل، بل اترك للقصيدة أن تختار هيئتها المناسبة، ولا فرق لدي في أن تكون من الشعر الحر أو المقفى"، وبعد أن يوضح أنه لا يطرح موقفاً تجاه نمط معين من النظم، وإنما يؤكد على ضرورة انتماء التجربة إلى صاحبها، يقول: " وإذا أضفنا إلى ذلك أن كل قصيدة مرتبطة بموقف معين، كما أنها معنية بأن تتوجه إلى جمهور ذي طبيعة خاصة، اتضحت بعض أسباب اختيارها المجيء بهذا الشكل أو ذاك من جهة، وتبين من جهة أخرى مدى خطورة التسرع في الحكم عليها بمعزل عن كل الظروف المحيطة بها "[(٧٨)].

٢ - **مستوى قصيدة الشعر الحر**: وهو المستوى الذي يمثل الطابع العام لأعمال الشاعر منذ ديوانه الأول وحتى الأخير، حيث يبرز إطار الشعر الحر، معتمداً نظام المقطع الشعري، فتتشكل القصيدة عبر مجموعة من المقاطع التي لا ينتظمها قانون التساوي، فكما أن الشاعر لا يتعسف في تحديد إطار النص، فإنه أيضاً لا يفرض على المقاطع أن تتساوى، فلا يقيم القصيدة على عدد من المقاطع المتساوية، ولا يبني المقطوعة على عدد معين من التفعيلات المتساوية، فقد تطول المقطوعة حتى تصل إلى ما يزيد على العشرين سطراً كما نجد في المقطع الأول من قصيدة" إشارات ":

...أجل

هاهم القادة الفاتحون

يطلون

تلمع أنجم أكتافهم

في الصباح القتيل

تسابقهم حشرجات الرصاص

يسدون كل المنافذ

والطرقات الحزينة

تجتاح نعلهم كل شبر ببيتي

ونبض بقلبي

تبعثر أوراقي الصامتة

تمزق ألعاب أطفالي الخائفين

وأرمق جمعهم المنتشي بانتصاراته

في الزمان العليل

- ترى من أكون؟؟

أنا شاعر

لا أخبئ في حضن بيتي

في نبض قلبي

في صدر طفلي

غير العروبة عشقاً قديما

وهما قديما (٧٩)

وقد يقصر حتى يصل إلى ثلاثة أسطر كما في قصيدة " الحصاد ":

وحدك الآن

تحصد في مهرجان الغنائم

شوك القبور (٨٠)

أما القصائد التي لا تخضع لهذا النظام التقطيعي فقليلة العدد، ومنها:

- قصيدة: "عوسجة".
- قصيدة: "أهلا".

والقصيدتان من ديوان " حصاد الريح".

وفق الأنظمة الشكلية المتعددة التي تنتهجها القصيدة تظل القصيدة بمقاطعها المتعددة دفقة شعرية واحدة متصلة البنية، غير أنها متعددة الدلالة بحسب القراءة المنفصلة / المتصلة، فنظام المقاطع يتيح قراءة بعض القصائد متصلة المقاطع (وهو الشكل الطبيعي المعتاد)، كما يمكن أن تقرأ المقاطع منفصلة، بمعنى أن تقرأ المقطع بوصفه نصاً قائماً بذاته، وهو نص يعبر عن بنية مصفاة من اللغة الشعرية، يشكل مادة شعرية لها سياقها الخاص، ومن هذا النوع قصيدة "حصار" سداسية المقاطع:

أيهذا المسافر

في رحلة الحلم والهم

قد أرهقته الليالي

وأدمت خطاه

شفار الصخور

أيها السائر المستفز

سكون البراري وصمت البحار

وهدأة ليل

ينام بأسماله المتعبون

ويشرب أنخابه العابثون

* * *

قدر أن تكون

حيث تمسي الطواويس

تسحب أذيالها باختيال

تنام القنابر في عشها

فوق بيض المنون

* * *

قدر أن يكون

الذي لا يكون

حيث تبقى العناكب

تنسج أكفان طفل قتيل

حيث لا يعتلي صهوة الدرب

غير الظلام الثقيل

وحدك الآن

تحرث في البحر

تغرس في الريح

كل البذور

رفة الحلم

نفح الأزاهير

شدو العصافير

قمح العصور

* * *

وحدك الآن

تحصد في مهرجان الغنائم

شوك القبور [٨١]

وتمثل القصيدة نوعاً من القصائد التي تتيح لقارئها قراءات ثلاثاً، تعبر عن أنظمة مختلفة للقراءة:

١ - **قراءة الاوركسترا**: حيث المقاطع تشبه العازفين في الاوركسترا يقومون بالعزف المتزامن، فكلهم يعزف على آلة مختلفة، ولكنه يشارك الآخرين عزف سيمفونية واحدة، وهي القراءة المتعارف عليها، التقليدية حيث النص بنية واحدة نعتمد في قراءته على المتابعة من أول النص حتى آخره، متبعين طريقته في الترتيب، ولا نقول طريقة المؤلف أو قصديته (فكل القراءات داخلة في مجال قصد المؤلف)، يقول وليم راي: "كلما زاد قصد القراءة عندنا تعقيداً زاد - على ما نعتقد - الفعل شدة من جانب المؤلف، وكلما كانت قراءتنا العمل دقيقة واسعة زاد مجال قصد المؤلف " [٨٢].

٢ - **قراءة العازف المنفرد**: التي نقرأ فيها المقاطع منفصلة، يمكن لمقطع منها أن يقوم بدور العازف المنفرد، محققاً نجاحاً في عزفه دون الاندماج في

سياق خارج عنه، ويمكننا الوقوف عند مقاطع القصيدة منفصلة، ولكننا نعتمد على نموذج عشوائي منها، وليكن المقطع الأخير على اعتبار أنه يعد دائماً الحركة الأخيرة في نصه، الحركة التي لا نستطيع الوصول إليها ما لم تتحقق القراءة السابقة، أي أن نتابع الحركة السابقة وصولاً إليه، وليس معنى اختيارنا له أن المقاطع السابقة يمكن الاستغناء عنها، فلا يمكن لهذا المقطع منفرداً أن يحمل معنى النص كله، ومقولة زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى تنطبق على النص بوصفه بنية متماسكة تشبه اللفظ الواحد الذي أطلقت عليه المقولة في الأساس.

يأخذ المقطع نصيبه من العنوان (ملتقياً في الجذر حصد، والعنوان يمثل مصدراً فعله هو الفعل الوحيد في النص المقطعي)،مما يجعل العنوان صالحاً له صلاحيته للقصيدة كلها.

ينبني المقطع من ثمانية ألفاظ، فعل واحد، وحرف جر،و ستة أسماء، تشكل جميعها جملة واحدة تتحقق فيها أركان جملة فعلية، نرصدها في ترتيبها:

- الحال (وحدك).
- الزمن (الآن).
- الفعل (تحصد).
- شبه الجملة (في مهرجان).
- المضاف إليه (الغنائم).
- المفعول به (شوك).
- المضاف إليه (القبور).

يبدأ الشاعر بالحال الذي يخلق جواً من التشويق (المعبر عنه عبر أسئلة المتلقي) على **مستويين**: مستوى ذلك(الوحيد) الذي يطرحه النص، من هو ولماذا هو وحيد؟، ومستوى كاف الخطاب والمتوجه إليه من خلالها.

وبإدخال عنصر الزمن (الآن) المحدد لآنية وقتية تجعل الزمن متجدداً مع كل قراءة، فالمتلقي لن يحيل الآنية للماضي، بقدر تغلغلها في الحاضر. ويأتي الفعل (يحصد) ليكون محوراً يقوم عليه النص، والمتفرد نوعاً (كونه الفعل الوحيد) والمتفرد سيطرة أيضاً (كونه متبوعاً من عناصر الجملة جميعها التي تمثل علائق له)، وفاعله مضمر (الضمير المستتر أنت)، وأما مفعوله (شوك القبور) فينقل النص من منطقة الحقيقة (التي يظل النص قريباً منها قبل الوصول للمفعول) إلى منطقة المجاز، استناداً إلى أن سبيكتي الإضافة (مهرجان الغنائم – شوك القبور) يخلقان حالة التضاد المؤسس على الفرح والاجتماع المهرجاني التالي لفرحة النصر (المستدل عليها بالغنائم).

٣ – **قراءة العزف الاستبدالي** : وفيها تتغير أماكن العازفين(المقاطع)، فيتخذ الواحد منهم موقع الآخر، ويمكننا في هذه الوضعية أن نستبدل مواقع المقطوعات على النحو التالي:

وحدك الآن

تحصد في مهرجان الغنائم

شوك القبور

قدر أن يكون

الذي لا يكون

حيث تبقى العناكب

تنسج أكفان طفل قتيل

حيث لا يعتلي صهوة الدرب

غير الظلام الثقيل

وحدك الآن تحرث في البحر

وحدَكَ الآنَ

تحرثُ في البحرِ

....................

والنص – بتركيبه الخاص هذا – قابل لأشكال متعددة من الصياغات القائمة على القراءة، وهي تنتج في كل مرة نصاً تبادلت فيه المقاطع أماكنها، ولكنها تظل محتفظة بدلالة – متغيرة بالطبع – وفي الوقت نفسه تؤكد احتفاظها بطابعها الدلالي الخاص.

وعلى خلاف من هذا النظام التركيبي تأتي قصيدة " مذبحة الفواكه"التي تتبع النظام المقطعي، ولكنها لا تمنح المتلقي صلاحية القراءة المتعددة كما في غيرها من النصوص، حيث التركيب السردي يلعب دوره البارز في صياغتها محدداً نظامها التركيبي المتميز، ومن هنا تصبح القراءة السردية، القانون الفاعل في تلقى القصيدة، والوقوف على دلالاتها، وفك شفراتها الدالة،وهي تعد النموذج السردي الأكثر وضوحاً في أعمال الشاعر، إذ تتميز عن غيرها في هذا الجانب، أنها تقام على أسس واقعية للسرد (حادثة تفجير المقاهي الشعبية)، وعلى الرغم من ذلك لم تتحول إلى قصيدة مناسبة، وأنها منذ مطلعها تحيل المتلقي إلى قوانين السرد الباعثة على التشويق الذي يعد الأداة السردية الأولى المؤثرة على المتلقي:

يجيء سليمان

بعد وضوء صلاة العشاء

ثقيل الخطا

تعشش في ركبتيه

مواجع عصر من الغوص والقهر

والسفر المستديم

إليّ بشاي بلا سكر

وشربة ماء

لقد هدني الضغط و" التنك"

والسكر الأزلي اللعين.

ويأتي خليل

بأكياس فاكهة للصغار

ويبقى يراقب في صمته المئذنة

وحول المراجيح

يلتف جمع من الصبية المتعبين

يؤرقهم هاجس المدرسة

وتسعدهم لحظة مؤنسه

وتبقى النساء

تروح، تجيء

تراقب أطفالها في حذر

تجمع أشياءها

الماء والبسط والأطعمة

لقد هبط الليل

هيا إلى البيت

لا. سوف نبقى قليلاً.

* * *

وفي لحظة،

توقف في ظلها كل شيء

نداء المؤذن

هدهدة الأم للطفل

عزف لآنية الشاي

قرقرة "القدو"

همس الخليج

لعشاقه الحالمين

صرير المراجيح

تعلو وتدنو

تحرك تحت المقاعد

شيء دفين

تناثر تفاح لبنان

رمان إيران

تين الشام

مضرجة بالدماء

بأشلاء طفل المراجيح

أطراف شيخ

توضأ منتظرا للصلاة

بأكياس فاكهة فارغة

تشبث في قطعة من ذراع

معفرة بالتراب

بثوب لأم

تمزق عنها الحجاب

بأحشاء صب غريب

نأى عن ربا النيل

أفياء شيراز

أشذاء يافا

يقطع بين المقاهي

حنيناً لأطفاله الغائبين (٨٣)

مع مذبحة الفواكه – على الرغم من انتهاجها النظام المقطعي – لا تستطيع أن تطبق عليها نظام القراءات السابقة، وخاصة القراءة الثالثة، فهي على الخلاف التام من "الحصاد"، وهي في الوقت نفسه تعد نصاً يتضمن الحد الأدنى لدرجات المقطعية (يتكون من مقطوعتين طويلتين، يتناسب طولهما مع الحالة المعبر عنها، كما أنه طول تقتضيه ظروف القضية).

يتحرك النص حركة داخلية، تمتد من الخارج إلى الداخل تبعاً لحركة شخصين يبدأ النص بتقديمهما (سليمان، وخليل) اللذين يعدان شخصيتين رامزتين لعالم الرجال المكافحين، ويرسمان صورة للعالم الخارجي، وينتقل إلى عالم النساء الأكثر قرباً من عالم الحياة الداخلية ؛ حياة الأسرة، أو المجتمع البسيط، مجتمع الحي الشعبي الذي يعيش أفراده أسرة واحدة،ومابين الخارج والداخل، يستقر عالم الأطفال الذي يمثل العنصر المتحرك بين القطبين، الرابط في حركته بين:

- الرجال والنساء (باعتبار الأطفال نتيجة لعلاقة مشتركة).
- المكان الداخلي والخارجي (باعتبار الأطفال العنصر الأكثر حركة الذي يضيف حيوية لحركة الحياة).

تتوالى المقاطع منتجة بنية سردية، تتضح من خلال عنصرين سرديين يمثلان الأساس السردي للقصيدة (الواو – الأفعال):

## أولاً – الواو السردية:

فالشاعر يوظف الواو توظيفاً سردياً دالاً، تتجاوز فيه وظيفتها التقليدية (مجرد العطف)، وتنقسم فيه نوعين، يظهران في المقطع الأول:

### ١ – واو التوازي:

تلك التي تسبق الفعل المضارع الذي يمثل المفصل للحركة السردية المتوالية، وتعد الواو عنصراً موظفاً لإعمال الإشارة الدالة على توازي هذه الأفعال في حدوثها (يجيء سليمان – ويأتي خليل – و... يلتف جمع من الصبية – وتبقى النساء).

فالواو هنا دال على أن هذه الأفعال تتوازى، فلا يبدأ أحدها بعد انتهاء السابق، وإنما هي متزامنة، وتواليها يتم فقط في الفضاء النصي (فضاء الصفحة التي تحتم الكتابة تواليها لا تزامنها على هذا المستوى)، إنها حركة مستمرة دائمة يتجمع فيها الأشخاص من أمكنة بعيدة كالطيور التي تأتي من أماكن متفرقة لتحط في مكان واحد.

### ٢ – واو التوالي:

وهي الواو التي تقترب من دورها التقليدي (العطف) ولكنها هنا تأتى لإفادة التراكم الزمني المشار إليه بالألفاظ التي تربط بينها الواو المتكررة المنتجة في تكرارها للكثير من الدلالات، فهي تفيد:

- ما تراكم من زمن له طبيعته القاسية (مواجع عصر من الغوص والقهر والسفر المستديم).
- ما آل إليه الزمن بالإنسان (لقد هدني الضغط والربو والسكر الأزلي اللعين).
- قناعة الإنسان عبر حاجاته البسيطة في عددها (إليّ بشاي بلا سكر وشربة ماء).

- الجمع بين المتضادين صنعاً للحظة مفارقة، وتعبيراً عن طموح الصغار للانعتاق من واقعهم الصعب (يؤرقهم – تسعدهم).
- اتساع مساحة الاهتمام والوعي بالأمومة والمسؤولية الأمومية (الماء، والبسط، والأمتعة).

وفي المقطع الثاني لا تظهر الواو إلا مرة واحدة تعمل على بث إشارة اختزالية (تعلو وتدنو) فيرسم الفعلان حالة معبرة عن المتناقضين البعد والقرب (قرب الخطر وبعد الأمان الذي يوشك أن يختفي، فالشاعر هنا هو الراوي العالم بكل شيء، حيث هو المنفرد بمعرفة ما سيحدث بعد قليل، معرفته هذه سابقة على معرفة الأشخاص في النص والمتلقين خارج النص). ثم تختفي الواو تماماً، فلا تظهر في مواضع كان من المتوقع ظهورها فيها:

توقف في ظلها كل شيء
نداء المؤذن
(...) هدهدة الأم.
(...) عزف لآنية الشاي.
(...) قرقرة القدو.
(...) همس الخليج.
**ثم** : تناثر تفاح لبنان
(...) رمان إيران.
(...) تين الشام
ثم: نأى عن ربا النيل
(...) أفياء شيراز.
(...) أشذاء يافا.

فإذا كانت النقط المقوسة تشير إلى مواضع الواو التي كان من المتوقع أن تكون هنا، أو على الأقل هي المواضع التي يمكن حلولها فيها فإن غيابها مقصود دلالياً، وإنما هو تغييب لإنتاج دلالة غياب الرابط وحلول التشتت والتفرق، والتنافر، فلم يعد يجمع بين الأشياء إلا الدمار الشامل.

## ثانياً – الأفعال المتوالية:

و تعمل – بداية – على إدخال المتلقي إلى نطاق الحدث الأول، حدث الاستقرار، والتوازن، والهدوء النفسي على مستوى الأشخاص، تلك الأشياء التي يهدمها الحدث الجديد مفقداً إياها سماتها، ومحدثاً خللاً في التركيب الداخلي لهذا الفضاء المستقر، أو الذي كان مستقراً:

- **يجيء سليمان**: حركة أولى تنتج نوعاً من الحيوية، على مستوى الحركة من خلال الفعل، وعلى مستوى النص من خلال التساؤلات الأولى التي تطرح نفسها: من سليمان؟، ومن أين يجيء؟ ولماذا يجيء؟.، ثم تتوالى السمات الكاشفة لهذا السليمان، الذي يكاد النص يقصر الحركة السردية الأولى عليه ليجعلها حالة خاصة رامزة، فالأفعال التالية لهذا الفعل يسند فاعلها عبر ضمير الغائب إليه، والحركة ترسم أبعاده الشخصية (جسمانياً: ثقيل الخطا، مريض تعشش في ركبتيه مواجع عصر من الغوص والقهر)، و(اجتماعياً: عامل بسيط يرمز لعامة أفراد هذا المجتمع الذي لا يملك من متاع الدنيا إلا رصيداً كبيراً من الإنسانية)، و(نفسياً: بسيط لا يعاني مشاكل تمثل عقداً نفسية، صبور في معاناته لهذا العصر من الغوص والقهر، تتلخص احتياجاته المادية – الكاشفة عن تركيبيه النفسي – في شاي بلا سكر وشربة ماء، وهي أبسط مطالب الإنسان، ولا تعد صفة "اللعين" التي تأتي على لسانه نوعاً من التذمر أو التمرد، وإنما هي نوع من التعبير عن الآلام التي يعانيها سليمان في حياته، ولا تغيب عنا بالطبع دلالة الاسم في استدعائه لاسم ذي طابع ديني).

الحركة الأولى – في مجملها – بطيئة الإيقاع – تتناسب مع تصوير شخصية رجل مثقل الخطا، يحمل على كاهله عصراً بأكمله من الغوص والقهر، فيبدو قادماً من وراء التاريخ، وقد أحسن الشاعر استثمار البنية الصوتية في الفعل (يجيء) موظفاً المد الصوتي (يجيء) الذي يتناسب مع بطء الإيقاع من ناحية، ومع استمرار الحالة بوصفها رمزاً لمجتمع دائمة صفاته، ومستمرة ملامحه.

- **ويأتي خليل**: الحركة السردية الثانية الأقل مساحة، المكملة للحركة السابقة، والطارحة حالة من التشابه، فكما يجيء سليمان يأتي خليل (وحرف العطف الرابط بين الفعلين يقوم بهذا الدور)، ولكن خليل الذي لا يقدمه النص بسمات خاصة ليس هو سليمان، فإذا عاد الأول حاملاً الثقل المعنوي، فالثاني يعود محملاً (بأكياس فاكهة للصغار) ملازماً لها (فالباء حرف يدل على التلازم)، ثم هو صامت يبقى يراقب في صمته المئذنة، منتظراً انطلاق صوت المؤذن للصلاة.
- **يلتف جمع من الصبية**: تضيف حركة الالتفاف نوعاً من الجماعية والحيوية على المشهد، والجماعة لها متاعبها الخاصة، وهواجسها المؤرقة، ولكن الفارق بين لحظتي الأرق والسعادة ليس بعيداً (يكاد يكون كامناً في الواو الرابطة بين الفعلين)، إنهم – مقارنة بالكبار السابقين (سليمان وخليل) – أبرياء في تطلعاتهم، لا يختلفون عن غيرهم في بساطة أحلامهم، ورضاهم بالقليل الذي يتيحه هذا المجتمع الشعبي الفقير، يكفي أن تؤلفهم المراجيح، وتجمع بين أهوائهم المختلفة، وهم في النهاية ليسوا طامعين إلا في وقت قليل للعب (لا. سوف نبقى قليلاً)، وهو وقت يحمل طموحاً باستمرار الزمن البريء.
- **وتبقى النساء**: حركة ترسم المشهد من الداخل (المكان الداخلي الكاشف عن طبيعة المكان الشعبي الموحي ببساطة أدوات العيش فيه: الماء والبسط والأطعمة التي تمثل كل عتاده البسيط، وعندما تتوالى الأفعال (تروح، تجيء

– تراقب – تجمع) تتكشف لنا طبيعة الدور النسائي في هذا المجتمع، والأفعال في:

- تعددها: توحي بثقل مهمة المرأة، وتعدد أدوارها.
- معناها: توحي بالقلق والتوتر في مقابل الهدوء الظاهر للمجتمع في صورته المدركة عبر الحركات السابقة، كما توحي بالإحساس بالخطر، والخوف على الأبناء (تراقب أطفالها في حذر).
- زمنها: توحي باستمرار الحالة ورسوخها، ومن ثم امتداد الدور المشار إليه لهؤلاء النسوة.

– **توقف في ظلها كل شيء**: الحركة التي تصرح بزمن مخالف (الماضي) يشير إلى:

أ – انتهاء حالة الاستقرار أو الهدوء السابق، وانهيار التوازن السائد في الحركات السابقة، مع سيادة الخلل الذي يطرح نفسه بعنف.

ب – سيطرة الفعل الجديد الذي يتخلص من آثار أفعال الاستقرار.

وتتوقف الأشياء الممتدة (نداء المؤذن – هدهدة الأم – عزف لآنية الشاي...) حتى نصل إلى الفعل المفجر للأمن، أمن الحركات السابقة، والشاعر عندما يعدد هذه الأفعال فإنما يطيل من المساحة الزمنية بين الفعلين (توقف، تحرك) منتجاً عنصراً سردياً (التشويق) الذي يبقى المتلقي متأهباً، منتبهاً لما سيحدث، ويظل المتلقي في حالة من التوتر والترقب الداخلية على الرغم من الألفاظ الدالة على الرقة والحنان، والحب (هدهدة – عزف – قرقرة – همس الخليج لعشاقه الحالمين – صرير)، والشاعر حين يستخدمها يطرح الاستقرار المنهار أو الحياة الجميلة التي افتقدها البشر في هذا المجتمع الآمن، أو الذي كان كذلك، وفي اللحظة التي يظن المتلقي أن الأمور ستظل على هذا النحو يباغته الفعل **(تحرك تحت المقاعد شيء دفين)** ، وكما أن الأفعال الماضية تدل على تمام

الحدوث، حدوث فعلها، لا راد لحدوث حركة الشيء الدفين الذي يورده الشاعر في صورة النكرة لكونه مجهولاً جاء بغتة، مما يجعل خطره أشد ووقعه على النفوس أعظم.

وتستمر فاعلية الماضي، ولكن بصورة الهدم، فقد توالت النتائج المفجعة بعد تحرك الشيء الدفين، والشاعر عندما يطرح هذه النتائج لا يتوقف عند مظاهر الاستقرار التي طرحها سابقاً، وإنما في إشارته إليها، وهي في حالة الدمار يفصل ما أجمله في الحركة الأولى، ويطرح معنى التشتت والتفريق لا بين هذه الأشياء فحسب، ولكن بين ما تدل عليه، فليس الأمر متوقفاً عند أنواع الفاكهة، وإنما عند ما تدل عليه من أجناس تفرقت وأصابها التشظي، فيبدو الأمر انفجاراً كونياً أصاب هذه البقعة من العالم. والشاعر يترك الصورة لتدل على نفسها دون تعليق، فالأشلاء تعبر عن الفاجعة الإنسانية التي لا مبرر لها.

لقد اعتمد الشاعر على عناصر السرد التقليدية (الزمان – المكان – الحدث – الأشخاص) متصرفاً فيها بطريقته الفنية الخاصة (وهذا ما تكشف لنا في الصفحات السابقة).

لقد اختار الشاعر لحظة زمنية متفردة،مساحتها تبدأ من (بعد وضوء صلاة العشاء) إلى (شعائر الصلاة)، وهي لحظة فاصلة على مستوى الزمنين: الخارجي (زمن الحياة الواقعية) والداخلي (زمن الحدث النصي)، لحظة لها طقوسها، ولها طابعها الخاص، وتفاصيلها الدالة، والشاعر عندما يقتنصها يخرجها من الإطار التقليدي، أو الروتين اليومي للحياة اليومية، فالسلام الكائن فيها يتنوع بين السلام الروحي (سلام الأفراد مع ربهم)، والسلام الاجتماعي (سلام أفراد المجتمع فيما بينهم، والسلام النفسي (سلام الفرد مع ذاته)، ونجح خلالها في تصوير المأساة الإنسانية، وما ترتب عليها من بشاعة وإحداث للخلل الاجتماعي.

# العلامة الشعرية

يشكل الشاعر نصه من علامات لغوية ذات طابع واقعي بوصفها، علامات تشير للواقع الذي يلقي بظلاله عليها، والمتلقي لا يستطيع التخلص من هذه الظلال فور تلقي هذه العلامات، فعندما نتلقى علامة كالليل مثلاً فإن المعنى الواقعي الذي يمثل حداً أولياً أدنى،هو أول ما يطرح نفسه قبل أن تتكشف الظلال الخاصة بالسياق النصي، أو الدلالات النصية التي تشكل الدور الوظيفي لهذه العلامات.

والنص الوقياني يتشكل عبر توظيفه للعلامة اللغوية المناسبة لسياقه، مشتركاً مع غيره من النصوص في استخدام هذه العلامة، حيث هناك ألفاظ تمثل حداً أدنى من التكرار، وتكاد تكون روابط بين ألفاظ تتكرر مشكلة معجماً شعرياً خاصاً بالشاعر، وتقوم بدور المنبه أو المثير للمتلقي، وتوجه وجهات مختلفة في تلقي النص ودلالاته المختلفة "فالعلامة" مثير "يربط بمثير آخر يوحي بصورته الذهنية، والدلالة لذلك هي قضية نفسانية: كل شيء يحدث في النفس"[(٨٤)].

الليل – بوصفه علامة لغوية، واقعية – يمثل عنصراً أساسياً من عناصر التشكيل الفني للقصيدة العربية، ولهذا ليس من قبيل المصادفة أن تتكرر مفردة الليل قرابة خمسة آلاف مرة في الشعر العربي (بحسب إحصائية الموسوعة الشعرية الإلكترونية الصادرة عن المجمع الثقافي بأبي ظبي)، ومن الطبيعي أن تتعدد الرؤى الفنية والتقنيات التي توظف عبرها القصيدة العربية هذه المفردة الشعرية، مانحة إياها من الدلالات ما يجعلها تشكل مداراً يمكن الاتكاء عليه بوصفه عنصراً من عناصر التحليل، ويمد القصيدة من خلاله بالكثير من الملامح المميزة.

ومن هذه الرؤى ما نراه من دلالات واضحة تكتسبها المفردة عبر تاريخها الشعري، حيث أفرد الشاعر العربي القديم الليل بمساحة الذات التي تعاني همومها، فيمتد بها السهر، ومن ثم لا يكون أمامها إلا أن تجابه الليل بوصفه مانعاً من الحركة المؤدية، أو المساعدة على لقاء الحبيب، أو التخلص من الهموم، ولكن الشاعر الحديث الذي استفاد من الليل الدامس لا في رؤيته بوصفه ضيفاً مقيداً من الحركة (فالحياة الحديثة تخلصت من الليل بهذه الصفة ومددت عمر النهار لتجعل حياة الإنسان وحركته يمتدان على مدار اليوم)، وإنما من حيث هو دال يستثمر الشاعر طاقته الدلالية لبث معان جديدة (الحزن – الاستعمار – افتقاد الحرية– القهر – الظلم) وكلها تمثل أبعاداً جديدة لليل عند الشاعر الحديث.

وتتعدد أنماط الليل، ومن ثم دلالته لدى الشاعر خليفة الوقيان، وتتجلى في مجموعة من الأنماط التعبيرية التي يمكن رؤيتها بحسب مستويين أساسيين:

- **مستوى العنوان.**
- **مستوى المتن.**

في **المستوى الأول** يبرز الليل بوصفه عنواناً للقصيدة أو عنصراً لغوياً داخلاً في نسيج العنوان، ومن ذلك:

١ – **الليل**: عنوان القصيدة الأخيرة في الديوان الأول "المبحرون مع الرياح" حيث يأتي الليل معرفاً يطرح الليل بصورته المعروفة قبل أن يدخله الشاعر في سياق مجازي أكبر، أو دائرة مجازية كبرى يشترك فيها مع عناصر أخرى في إنتاج المعنى، والشاعر يكتفي بالعنوان والنداء الأول في القصيدة "أيها الليل" ثم يورد اللفظ نكرة مقصودة في البيت الرابع:

**إن تكن أبقيتني للشك نهبا      فلكم يا ليل أشعلت حنيني**

بعد أن يكون الليل بوصفه مخاطباً قد تحدد في ذهن المتلقي، بعد أن أزال

الشاعر ما يمكن أن يعلق بالذهن من معان أو دلالات لهذا الليل.

٢ - **في الليل**: عنوان القصيدة السابعة في الديوان الرابع، وفي عنوانها يحتفظ الليل بصيغة المعرفة بعد دخول حرف الجر" في " الذي يوحي بأن الليل هاهنا يمثل إطاراً زمكانياً لما يحدث فيه، ولكن الشاعر لا يطرح هذا المعنى، أو لا يكتفي بأن يطرح ما وصل للمتلقي فور تلقي العنوان، وإنما يستثمر الاستهلال في بث صيغة تطرح الليل بوصفه معنى متحدثاً عنه، مبتدأ تتلوه مجموعة من الأخبار التي تمثل الصفات الكاشفة عن رؤية الشاعر:

الليل مزهر

نشيجه أريجه

مغازل القبس

* * *

الليل

حين تسكن النجوم داره سكينه

تنام في سريرها

عواصف المدينة

الطير في عشاشها

الريح في فجاجها

وللجبال للوهاد للبحار للشجر

لعاشقين يغزلان خيط الفجر

بردة بديعة الصور

للحب للجمال

هدأة حزينة

* * *

في الليل

حين ترقد الضغينة

يستيقظ العسس (٨٥)

وعبر المقاطع الخبرية الثلاث التي تتشكل منها القصيدة يرسم الشاعر صورة مثالية لليل تتسع مساحتها لتستوعب مفردات الوجود كله، تبدأ بالصوت (الليل مزهر) ثم تنطلق للسماء (النجوم)، والأرض بتفاصيلها الكبرى (عواصف المدينة، الريح، الجبال، البحار)، والصغرى (الطير، الشجر، العشاق) ومثاليتها تتأكد حين ينتقل مركز الدلالة من صيغة الليل المخبر عنه في المقطعين الأول والثاني إلى صيغة الليل بصيغته الزمكانية التي يُمنحها بسبقه بحرف الجر "في" فقد ترتب على ما سبق أن رقدت الضغينة، ولكن العسس يستيقظون، والإشارة لهذا الاستيقاظ في موضعها تمنحنا مجموعة من الدلالات، فالاستيقاظ يوحي بالمخالفة والشر، كما يوحي بالموافقة والأمان.

**الموافقة** تقع عبر البنية الصوتية التي تشكل دائرية تجمع بين الصوت الأخير في المقطع الأول(القبس)، ونظيره في المقطع الأخير(العسس)، وكذلك التطابق الشكلي في بنية المقطعين (ثلاثة أسطر في المقطع الأول تقابلها ثلاثة في الأخير)، والمقطع الأول يغلب عليه الطابع الاسمي(ألفاظه كلها أسماء تقدم إيحاء بحالة زمنية ساكنة تناسب لغة الوصف التي ينحو إليها الشاعر في بنائه لاستهلاله) في مقابل بنية الفعل الغالبة على المقطع الأخير(فعلان مؤثران **ترقد + يستيقظ**) وهما فعلان محوريان يمثلان أثراً للفعل في نطاق أداء المعنى وإنتاج الدلالة، وتتأسس عليهما بنية **المخالفة** المنتجة دلالياً كذلك، ففعل الرقاد تسبقه حركة منتجة تتشكل من مجموعة الأفعال السابقة التي تمثل الأسباب المؤدية إليه:

١ - تسكن النجوم.

٢ – تنام عواصف المدينة.

٣ – عاشقان يغزلان.

٤ – حين **ترقد** الضغينة.

الأفعال فيما تقدمه من إيحاء زمني تجتمع كلها في الإشارة الزمنية "حين"، والضغينة التي أجهدتها حركات السلام والأمن والحب لا تجد سوى الرقاد بوصفه فعلاً سلبياً تواجه به هذه الحركات، وأما فعل **الاستيقاظ فتتلوه** أفعال لا يصرح بها الشاعر، وكأنه أراد أن يطرح معنى: يكفي أن يستيقظ العسس ليقوموا بدورهم في هدم العالم المثالي السابق، وتتأسس فكرة الهدم على أن ما يطرحه النص سابقاً لا يتطلب وجود العسس، ومن ثم تكون حلولهم في النهاية حركة تتبعها عملية الهدم، الفعل الوحيد الذي تطرحه هذه الحلول.

وفي **المستوى الثاني**، مستوى **المتن / المتون** تتعدد وظائف الليل (٨٦) بحسب السياق الذي ينتظمها، ويأخذ الليل في هذا الجانب وضعيتي التصريح والإيحاء، خالقاً عبر الوضعيتين مجالاً دلالياً، وحقلاً يتسع للكثير من الدلالات المؤسسة على مجموعة الألفاظ التي تشكل بنية هذا الحقل.

يقول الشاعر في قصيدة "الليل" التي تمثل حضوراً صريحاً مكثفاً لليل، وتكشف عن علاقة الشاعر به:

**أيها الليل ويا كهف الشجون ... يا سراب التيه في بيد الظنون**

**يا متاهات الرؤى يا وجه غيب ... يا جبين الشك والسر الدفين**

**كم تسلقت إلى مرآك وهما ... ولكم أغرقت في الدرب سفيني**

**إن تكن أبقيتني للشك نهبا ... فلكم ياليل أشعلت حنيني**

**سرك الغارق في أعماق بحر ... عبر أغوار الدنى خلف القرون**

لم يزل غاية مشتاق محب | لاهث خلف قناديل اليقين
وجهك الغيبي في درب ضياع | كان لي أنشودة في كل حين
أين ألقاك وهل لي من عزاء | في سبيلي عن هوى كل دفين

فالشاعر يبدأ مخاطباً الليل بالنداء القريب "أيها" بحذف الأداة (يا) عاقداً علاقة من قريب، أو متقرباً لهذا الليل الذي عليه أن ينتبه لما سيوصف به، أو لما يمثله للواصف وللآخرين، والشاعر في عقده لهذه العلاقة لا يفقد ذاته ولا يتوه عقله في خضم هذا الليل القريب، إنه يظل محتفظاً بحالته التي تمكنه من أن يصف الليل وهو غارق فيه، فالوضع المنطقي يشير إلى أن الشاعر يخاطب الليل في وقته وليس في وقت النهار، ولكنه قادر على أن يرتب الأشياء، راسماً الصور التي تعتمد على مجسمات تؤكد هذا المعنى (كهف – سراب – بيد – سفيني)، فهي أشياء ليست مجردة،وإنما هي مدركات بصرية تحتاج إلى وسائل إدراكية أهمها البصر الذي يتطلب بدوره الضوء الكافي للإدراك.

- في البيت الأول سرعان ما يدرك الشاعر أن الليل ليس قريباً بالصورة التي يتخيلها، أو يظنها فيعمد إلى النداء بالأداة الدالة على البعد والتعظيم، مكرراً أداة النداء خمس مرات يتبعها في كل مرة بصفة جديدة يمنحها لليل، معتمداً فيها على الصورة المجازية الواضحة، التي تمنح الليل بعداً أسطورياً واضحاً، ولكنه يخلص من ذلك (وحتى لا يتحول الليل لشبح غير محبوب)، ينطلق النص للربط بين الليل والكثيرين ممن يتداخلون معه من بني البشر، مشيراً إلى رؤية كونية، لا ينفلت منها أحد منهم: العشاق – الندامى – الغريب – المحب، والليل قادر على أن يحتوي هؤلاء متوافقاً معهم، ضافياً عليهم من خفائه الجميل، وأسراره العذبة:

خدع العشاق إذ ظنوك ظلا | من جنى الفردوس وهمى الغصون
والندامى كم أداروا من نجوم | راقصات فيك أقداح المجون

وغــريــب تــائــه مــنــك تــردى غـارقـا فـي لـجـة الـدمـع الـسـخـيـن

ومـحـب قـام فـي الـبـعـد يـنـاجـى بـدره جـرعـتـه كـأس الـشـجـون(٨٧)

ونظراً لأن الليل – مهما حاول الشاعر أن يدرك سره – سيظل منبعاً للأسرار فإن الاعتراف يظهر مجدداً بهذا الغموض الذي لن تفك طلاسمه:

يـا ضـيـاعـاً سـرمـديـاً فـي سـمـائـي سـرك الـغـائـب مـن بـعـض شـجـونـي

فـي مـتـاهـاتـك قـد أنـفـقـت عـمـرا مـن إلـى دربـك يـا لـيـل مـعـيـنـي

لـسـت أرضـى بـمـقـام أنـا فـيـه عـن هـوى سـرك مـعـصـوب الـعـيـون

ولا تتوقف فاعلية الليل عند هذه القصيدة، فالقارئ لأعمال الوقيان كلها يجد الليل والريح والبحر تمثل ثلاثية تتردد في نصوصه، مشكلة دلالة خاصة، ومفهوماً شعرياً محدد المعالم يجعل من هذه المفردات علامات على العالم الإبداعي للشاعر.

# الهوامش

(١) أرشيبالد مكليش: **الشعر والتجربة** ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، القاهرة ، ١٩٩٦، ص ٩.

(٢) نعني بالواقع النصي تلك الملامح الواقعية التي يتشكل منها النص الأدبي التي تعمل على إقامة ترابط أو التقاء بين الواقع الخارجي والواقع الموصوف في فضاء النص ، وما يتضمنه النص من علامات تحيل إلى الواقع أو لا يمكن فهمها دون العودة للواقع كما أن مرجعيتها دائماً تقبع هناك في الواقع الخارجي .

(٣) كريستوفر كودويل : **الوهم والواقع** ، دراسة في منابع الشعر ، ترجمة : توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت ، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٢١

(٤) روللو ماي : **شجاعة الإبداع** ، ترجمة فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح – القاهرة ط ١ ١٩٩٢ ص ١٠٠.

(٥) د. شاكر عبد الحميد : **التفضيل الجمالي** (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص ١٩٦.

(٦) إيردل جنكنز : **الفن والحياة** : ترجمة : أحمد حمدي محمود ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٣، ص ١٧١ .

(٧) عبد الله السمطي : **أطياف شعرية** ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧، ص ٢٤.

(٨) خليفة الوقيان : **مقدمة المختارات** ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٦، ص ٧.

(٩) انظر : – د. إبراهيم عبد الرحمن، **مجلة البيان** ، أبريل ١٩٧٢.

– د. محمد حسن عبد الله: **الشعر والشعراء في الكويت** ، ذات السلاسل ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٨٧، ص ٢١٧ومابعدها .

(١٠) خليفة الوقيان : **تحولات الأزمنة** ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ط ١ ، ١٩٨٣، ص ١١٠.

(١١) السابق ص ١٧.

(١٢) **المبحرون مع الرياح** ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط٢ ، ١٩٨٠، ص ٢٧.

(١٣) **الخروج من الدائرة** ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت – ط١ ، ١٩٨٨، ص ١٠٤، ١٠٥.

(١٤) السابق ص ١٠٦.

(١٥) **المبحرون مع الرياح**، ص ١١٣.

(١٦) السابق نفسه.

(١٧) السابق ص ١١٥.

(١٨) السابق ص ١١٨.

(١٩) الشاعر هو : الشاعر العماني ابن شيخان السالمي (١٨٦٨– ١٩٢٧م)

والأبيات في تمامها :

**تجعل النفس حسرى إلف أنتها      من المقادير إذ جاءت برنتها**

**تصبحن مراعا من أسنتها      (دع المقادير تجري في أعنتها)**

**ولا تبيتن إلا خالي البال**

**للمقادير أحكام بعادتها      تقضي على كل حال باستحالتها**

**في أسرع الوقت تغيير لحالتها      ما بين غمضة عين وانتباهتها**

**يبدل الله من حال إلى حال**

(٢٠) السابق ص ١١٣.

(٢١) السابق ص ١١٥.

(٢٢) السابق ص ١١٧.

(٢٣) السابق ص ١١٨.

(٢٤) السابق ص١١٩.

(٢٥) **التوأمان**، الرأي العام ، العدد ١٠٧٤٤، ٢٠/١١/١٩٩٦.

(٢٦) السابق نفسه .

(٢٧) السابق نفسه .

(٢٨) السابق نفسه.

(٢٩) إذا كان الفعل التام في حالة الماضي يطرح معنى انتهاء الحدث بانتهاء الزمن المؤطر له ، كأن نقول : فتح وشكر وغيرهما، فإن الفعل" كان " لا يؤدي هذا المعنى، وإنما يفيد التأصل مع الاستمرار، وليس الانتهاء، وعندما نقول كان الرجل كريماً فليس معناه انتفاء

الصفة عنه، ولكن رسوخها ، والقرآن الكريم يؤكد هذا المعنى في استخدامه الوصف لله تعالى بالقول : ﴿وَمَا كَانَ ٱللَّهُ لِيُعْجِزَهُۥ مِن شَيْءٍ فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَلَا فِى ٱلْأَرْضِ ۚ إِنَّهُۥ كَانَ عَلِيمًا قَدِيرًا﴾ (فاطر: من الآية ٤٤) وقوله تعالى : ﴿قُلْ فَمَن يَمْلِكُ لَكُم مِّنَ ٱللَّهِ شَيْـًٔا إِنْ أَرَادَ بِكُمْ ضَرًّا أَوْ أَرَادَ بِكُمْ نَفْعًۢا ۚ بَلْ كَانَ ٱللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًۢا﴾ (الفتح: من الآية ١١) فاستخدام الفعل الناقص كان ليس معناه انتهاء الصفة أو زوالها وإنما تأصلها مع استمرارها .

(٣٠) **الخروج من الدائرة** ، ص ٥٧.

(٣١) يسمى علماء النحو المضاف والمضاف إليه بالسبيكة اللغوية ، حيث يشكل اللفظان سبيكة قوامها هذان المتضايفان .

انظر : عباس حسن : **النحو الوافي** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١٠، ١٩٩٣ ج ٣ ص ٢ومابعدها .

(٣٢) **الخروج من الدائرة**، ص ٥٨.

(٣٣) **الخروج من الدائرة**، ص ٥٩.

(٣٤) **الخروج من الدائرة**، ص٦٠.

(٣٥) **الخروج من الدائرة**، ص٦٠.

(٣٦) **الخروج من الدائرة**، ص ٦١.

(٣٧) **الخروج من الدائرة**، ص ٦١.

(٣٨) يوري لوتمان : **تحليل النص الشعري** ، ط١، ترجمة : د. محمد فتوح أحمد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٩٩، ص ٨٦.

(٣٩) تفسير ذلك في قوله تعالى في سورة الزمر: ﴿وَسِيقَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِلَىٰ جَهَنَّمَ زُمَرًا ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَٰبُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَآ أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ ءَايَٰتِ رَبِّكُمْ وَيُنذِرُونَكُمْ لِقَآءَ يَوْمِكُمْ هَٰذَا ۚ قَالُوا۟ بَلَىٰ وَلَٰكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ ٱلْعَذَابِ عَلَى ٱلْكَٰفِرِينَ﴾ (الزمر: ٧١)، ﴿وَسِيقَ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ رَبَّهُمْ إِلَى ٱلْجَنَّةِ زُمَرًا ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَٰبُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَٰمٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَٱدْخُلُوهَا خَٰلِدِينَ﴾ (الزمر: ٧٣).

والشاهد في الآية الأولى التي تصور قدوم المشركين للنار ، الفعل فتحت الذي لم يسبق بالواو كما في الآية الثانية التي تصور مشهد المتقين ، فالصيغة **(جَاءُوهَا فُتِحَتْ)**

تعني انتهاء فعل المجيء وابتداء فعل الفتح ، أما الصيغة (**جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ**) فتعني أن الفتح تم قبل انتهاء المجيء مما يوحي بترحيب الملائكة بالمتقين على خلاف ما يحدث للمشركين ، فلم يفتح الباب إلا بعد تمام المجيء .

(٤٠) سبق الإشارة للدراستين وتوثيقهما ، انظر الهامش رقم ٨.

(٤١) راجع الجزء الخاص بتقنية العنوان عند الشاعر .

(٤٢) خليفة الوقيان : حصاد الريح ، مطبعة مقهوي ، الكويت ، ط١، ١٩٩٥، ص ٧.

(٤٣) **المبحرون مع الرياح**، ص ١١٣ .

(٤٤) **الخروج من الدائرة** ، ص ٩٥.

(٤٥) **حصاد الريح ص ٧.**

(٤٦) **المبحرون مع الرياح**، ص ١١٤.

(٤٧) **المبحرون مع الرياح**، ص ١١٩.

(٤٨) تعتمد فكرة التوسيع على ما يستدعيه الشاعر لنطاق الصورة ، فالمتلقي الذي يأخذ في تخيل الصورة بحسب مفرداتها الكائنة في النص ، يجد نفسه مدفوعاً لإدخال عناصر أخرى قد يجدها بداية غير متجانسة مع ألفاظ النص ، والماء هنا عنصر مستدعى يدخله المتلقي لنطاق الصورة التي بتعدد المفردات المستدعاة وتنوع مصادرها يتسع خيال المتلقي لاستيعاب هذه المفردات .

(٤٩) أبو الطيب ، والبيت من قصيدته التي مطلعها :

**بقائي شاءَ ليس هُمُ ارتحالا — وحسنَ الصبر زَمّوا لا الجمالا**

**تولّوا بغتة فكان بيناً — تهيّبني ففاجاني اغتيالا**

**فكان مسير عيسهم ذميلاً — وسير الدمع إثرهُم انهمالا**

(٥٠) **حصاد الريح**، ص ٧، ٩، ١٣

(٥١) في شهر نيسان (أبريل) ١٩٨٨ اختطف الإرهابيون طائرة كويتية ، وقتلوا اثنين من ركابها ، واحتجزوا بقية الركاب ستة عشر يوماً .

(٥٢) د. نبيل راغب : **موسوعة الإبداع الأدبي** ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، القاهرة ط١، ١٩٩٦، ص ١٧٩.

(٥٣) جلين ويلسون : **سيكولوجية فنون الأداء** ، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، المجلس

الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٠، ص ١٦.

(٥٤) - **لسان العرب** : مادة طلل.

(٥٥) **حصاد الريح** ، ص ٩

(٥٦) غلب استخدام الجسم والجسد بوصفهما لفظين يدلان على معنى واحد، وهو استعمال غير دقيق ، فالجسم يظل جسماً ما بقيت فيه الروح ، فإذا ما خرجت الروح فهو جسد ، قال الله تعالى : ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ﴾ (المنافقون: ٤).

وجاء لفظ الجسد ليؤكد المعنى المقابل:

﴿وَمَا جَعَلْنَاهُمْ جَسَدًا لَّا يَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَمَا كَانُوا خَالِدِينَ﴾ (الأنبياء: ٨).

﴿وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِن بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ﴾ (لأعراف: من الآية ١٤٨).

(٥٧) **حصاد الريح** ، ص ٨.

(٥٨) انظر : **لسان العرب** ، مادة رمق .

(٥٩) على الرغم من أن الفعل المضارع واسم الفاعل يدلان على الاستمرار، فإن الثاني أقوى من الأول فيما يدلان عليه، اعتماداً على اسمية اسم الفاعل ، وعدم اقترانه بالزمن في مقابل المضارع المقترن به ، فغير المقترن بالزمن ، أقوى مما هو مقترن به .

(٦٠) **حصاد الريح**، ص ١٠-١١.

(٦١) **حصاد الريح**، ص١٢.

(٦٢) الفعل على وزن فَاعَلَ يفيد المشاركة بتساوي الفاعل والمفعول في حالة ، قوة الفعل الرباعي عملاً بقاعدة زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى .

انظر : د.تمام حسان : **اللغة العربية معناها ومبناها** ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٧٤، ص ١٥٥-١٦٠.

ود. رمضان عبد التواب : **المدخل إلى علم اللغة العام ومناهج البحث اللغوي** ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٢، ١٩٨٥ ، ص ٢٣٢، وما بعدها .

(٦٣) د. تمام حسان : **اللغة العربية معناها ومبناها** ، مرجع سابق ، ص ١٦٣.

(٦٤) يوري لوتمان : **تحليل النص الشعري**، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٩٩م. ص ١٧٧.

(٦٥) الحال متغير في مقابل الصفة الدائمة ، أو المتصفة بالدوام ، إننا لو قلنا : وقف الشاعر

المبتسم ، لكنا نصفه بما هو مستمر ، ليس وقتياً ، وليس مرهوناً بوقت الوقوف، ولكن لو قلنا.وقف الشاعر مبتسماً لأفاد الحال (مبتسما) وصفه بصورة وقتية مرهونة بوقت الوقوف ولا يتعداها لوقت لاحق (فالحال يدل على هيئة صاحبه : المبتدأ، الفاعل، المفعول، وقت وقوع الفعل).

انظر : عباس حسن : **النحو الوافي** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١١، ج٢ ، ص ٣٦٣.

(٦٦) **حصاد الريح**، ص١٢.

(٦٧) "في العربية": اللّوْب واللُّوب واللؤوب واللواب: العطش، وقيل هو استدارة الحائم حول الماء وهو عطشان لا يصل إليه وقد لاب يلوب لوباً ولواباً ولوباناً أي عطش فهو لائب ، قال الأصمعي إذا طافت الإبل على الحوض ولم تقدر على الماء لكثرة الزحام فذلك اللوب، يقال تركتها لوائب على الحوض، وإبل لوب ونخل لوائب ولوب عطاش بعيدة.

انظر : **لسان العرب**، مادة : لوب

(٦٨) **حصاد الريح**، ص١٣.

(٦٩) **حصاد الريح**، ص١٤.

(٧٠) **حصاد الريح**، ص١٥.

(٧١) **النحو الوافي** ، ط ١١، ج١، ص ٣٢٨.

(٧٢) **حصاد الريح**، ص١٥.

(٧٣) **حصاد الريح**، ص ١٦.

(٧٤) **حصاد الريح**، ص ١٧.

(٧٥) لم تنشر في ديوان ، نشرت في **القبس** ، ثم في **السياسة** (١٩٩٩/١٠/٢٣). وأثارت ضجة كبرى غير متوقعة بسبب وضوحها ، وانبرى الكثير من الشعراء لمعارضتها ، منهم :

– الشاعر وضاح (اسم مستعار للشاعر الشاب نشمي مهنا) : **حديث المغربي** ، الطليعة ١٩٩٩/١٠/٢٦.

– الفيلكاوي (علي حسين الفيلكاوي) : **حتى يفيق النوم** ، الطليعة ١٩٩٩/١٠/٢٦.

– عواد برد العنزي : **تعلمنوا .. تعولموا !!** ، الوطن ، ١٩٩٩/١٠/٢٥.

– نجمة إدريس : **تضاءلوا .. تقزموا** .

(٧٦) يورد الشاعر معنى "**القدو**" : الأرجيلة

انظر: **الخروج من الدائرة**، ص ٣٢، حيث وردت القصيدة دون تفسير للكلمة .

وانظر : **ديوان خليفة الوقيان** ، مختارات ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ١٩٩٦ ص ٨٦.

(٧٧) خليفة الوقيان : **مقدمة الطبعة الثانية** من " المبحرون مع الرياح " ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٠.

(٧٨) السابق نفسه .

(٧٩) **حصاد الريح**، ص ٧- ٩

(٨٠) **حصاد الريح**، ص ١٠٤.

(٨١) **حصاد الريح**، ص ١٠١- ١٠٥.

(٨٢) وليم رأي : **المعنى الأدبي** ، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ط١ ، ١٩٨٧ص ٢٢.

(٨٣) **الخروج من الدائرة** ، ص ٣٣.

(٨٤) بيار غيرو : **علم الدلالة** ، ترجمة: أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط١ ١٩٨٦، ص ١٦.

(٨٥) المختارات ص ٤١-٤٢.

(٨٦) لقد تعددت أشكال التعبير عن العلاقة بين الليل والشعراء ، ومن أشهرها في التراث العربي خطاب امرئ القيس :

**ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل**

حيث يطلب الشاعر من ليله أن ينجلي ، فهو يراه منبع الهموم ، وجالبها،لذا فإن رحيل الليل هو الحل الوحيد للتخلص من هذه المنغصات :

**وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي**

**فقلت له لما تمطّى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل**

**ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل**

**فيا لك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدّت بيذبل**

**كأن الثريا علقت في مصامها بأمراس كتان إلى صم جندل**

وفي مقابل الشاعر القديم الذي يطالب الليل بالرحيل ، نجد الشاعر الحديث الذي

وإن اتفق مع القديم في مخاطبة الليل وفي كونه منبعاً للهموم فإنه يبدو مستوقفاً الليل ، واقفاً معه في منطقة الحوار أو محاولة التفاهم التي يستطيع الشاعر من خلالها أن يقدم رؤيته لليل ، وعلاقته بالبشر في صورة أقرب ما تكون للكشف عن سر هذا الليل القريب البعيد .

**(٨٧) المبحرون مع الرياح ، ص ١٥٣.**

# Revelations of the Poetic Text : A Reading in the Poetry of Khalifa Allougian


## ABSTRACT

This study explores the revelations of the poetic text and the resulting implications. The study includes four headings, each of which not spearate from the revelations themselves:

- Poet and reality: This shows the relationship between the poet and the relaity and how reality is reftected across the poetic text, being active in its Technique and not only the theme.

- Facing reality and mechanisms of leaving: The text of irony takes the poet to face reality and get out of it.

- Text systems/reading systems: These are approximately formal regulations adopted by the poetic texts and the resulting muttiple systems of reading.

- Poetic sign: The sign depends upon the language of attendance repeated in the poetic text and the results of this repetition.

Accordingly, this study approximates the poeitc product of poet khalifa Allougian which moves directly to the text, listening to his vociferous murmuring and exploring his suspicious calmness, stopping at a range of elements that represent his revelation of poetry.

## The Author :

### Dr. Mostafa El-Dabe'

- Ph.D in Modern Literary Criticism. Ain Shams University, Egypt. 1997.
- Assistant Professor and head of the Rhetoric, Criticism, and Comparative Literature Faculty of Dar Al-Uloom in Fayyoum University, Egypt.

## Publications

### A- Books:

1 - ***The Halo of the Demi-moon.*** A collection of short stories. Nesoos Teseen series, Cairo, 1992.
2 - ***The Novel of the Farmer, The Farmer of the Novel.*** A critical study. Cairo: GEBO, Egypt, 1998.
3 - ***The Strategy of Place.*** A critical study. General Organization of Cultural Palaces, Cairo, Egypt, 1998.
4 - ***The Techniques of Realism in the Poetry of Amal Donqul*** (a critical study). Cairo, Egypt, 1999.
5 - ***The Absentee and the Concretized in the Stories of Soleiman Al-Shatti*** (a critical study). Kuwait, 2000.
6 - ***Mohamed Hassan Abdallah*** (ed.). Cairo University, Egypt, 2001.
7 - ***Zaki Mubarak Preliminary Bibliography***- Supreme Council of Culture. Cairo, Egypt, 2006.

### B- Papers :

- The author has participated with forty papers in Egyptian and Arab conferences. These papers are published in the proceedings of these conferences, which include:

1 - Objects and their Formations in the Arabic Novel, monograph 213, volume 24. Kuwait University, Kuwait, 2003.
2 - The Mechanisms of Realism in the Short Story. Tunisia, December 1997.
3 - The Future Tense in the Novelistic Text. Conference of Cairene Men of Letters. Egypt, February 1999.
4 - The Logic of the Text, the Logic of the World. Bani Sueif Literary Conference. Egypt, March 1999.
5 - The Rhetoric of the Novelistic Text (a study of Abdel Wahab Al-Aswani). Anas Al-Wijude Conference, Aswan, April 1999.
6 - The Correspondence of the Arts in Poetry. Conference of the Men of Letters in the Districts. Damanhur, November 1999.
7 - Reading the Generic Text: The Example of Ahmed Shawki. Conference of the Issues of Literary Genres in Arabic Criticism. Faculty of Arts, Cairo University, Egypt, 10-12/11/2001.
8 - The Techniques of Description, The Manifestations of the Adjective: A Reading of the Moroccan Novel. The First International Conference. Faculty of Arts, Helwan University, Egypt, 16-18/2/2002.
9 - Activation of Cultural Legacy in the Arabic Novel. The First Session of the Arab Novelists Club. Tunisia, April, 2002.
10- Objects and Rhetoric in the Short Story. The Story First Club, Cairo, Egypt, June 2007.
11- The Personal Humanitarian in the Poetry of Hafiz Ibrahim, celebratory of Shawki and Hafeg, Bibliotheca Alexandrina, Egypt, 10-12 December 2007.
12- Researchers, Critic and Text. Cairo Conference VIII (Culture and the Egyptian University: A Hundred Years of Enlightenment), University of Cairo, Egypt, 17-19 February 2008.
13- The new Documentary Novel. The Arab IV Companies the Supreme Council for Culture, Egypt, 17 - 20 February 2008.

MONOGRAPH 283

# Revelation of the Poetic Text :
# A Reading in the Poetry of Khalifa Allougian

**Dr. Mostafa El-Dabe'**
Department of Rhetoric and Criticism
Faculty of Dar Al-Uloom - University of Fayyoum - Egypt